الوعي والرواية

الوعي في وضح النهار

المنظمة العربية للترجمة

جان لويس كريتيان

الوعي والرواية

الوعي في وضح النهار

ترجمة

سميّة الجرّاح

مراجعة

بسام بركة

الـفـهــــرسة أثـنــــاء الــنـــشر – إعـــداد المـنظمة الـعـــــربية لـلـتـرجـمـة

كريتيان، جان لويس

الوعي والرواية: الوعي في وضح النهار/ جان لويس كريتيان؛ ترجـمة سميّة الجرّاح؛ مراجعة بسام بركة.

368 ص. – (آداب وفنون)

يشتمل على فهرس.

ISBN 978-614-434-093-6

1. الأدب. 2. القصص، تاريخ ونقد. أ. العـــــنــوان. ب. الجرّاح، سميّة (مترجم). ج. بركة، بسام (مراجع). د. السلسلة.

800

Chrétien, Jean-Louis

Conscience et roman: I La conscience au grand jour

المنظمة العربية للترجمة

بناية" بيت النهضة"، شارع البصرة، ص. ب: 5996-113
الحمراء – بيروت 2090 1103– لبنان
هاتف: 753031 - 753024 (9611)/ فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - Web Site: http://www.aot.org.lb

توزيع: **مركز دراسات الوحدة العربية**

بناية "بيت النهضة"، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113
الحمراء – بيروت 2407 2034 – لبنان

تلفون: 750084 - 750085 - 750086 (9611)

برقياً: "مرعربي" – بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، آب (أغسطس) 2016

يمكنكم شراء هذ الكتاب عبر الموقع الإلكتروني:www.caus.org.lb

المحتويات

مقدمة المترجم

اعرف نفسك بنفسك

يا للعمق السحيق للقلب الإنساني الذي لا يُسبر غوره، ويا لغرابة الوعي البشري الذي لا يمكن الولوج ضمن دهاليزه المظلمة. فالقلب مركز هوية الإنسان وتلك العضلة التي تنبض بالحياة تُضمر مشاعر لا يقدر أن يعرف ماهيتها سوى الله.

قد نتصرف في بعض الأحيان دون سابق تفكير ولا وعي وقد نتلفظ بكلمات لا نعرف مدلولها ولا غايتها، لكن في الحقيقة نكون نضمر أسراراً ومشاعر لا نفهمها حتى نحن أنفسنا ولا نقدر أن نكشفها إذ هذه القوة العظمية في الكشف عن ثنايا القلوب هي ميزة إلهية بحتة. والكتاب الذي بين أيدينا يحاول التغلغل في الوعي الإنساني وإزالة الستار عن خفايا القلوب من خلال دراسة شخصيات روائية ابتدعها فكر وأنامل كبار الروائيين والمفكرين في القرنين التاسع عشر والعشرين، ويقوم على تحليل سلوكها وكلماتها وحركاتها. يتبادر إلى ذهن القارئ هذا السؤال لماذا دراسة الوعي عن طريق الرواية وما هو الرابط الذي يربط بين الرواية والتحليل النفسي؟

تكمن الإجابة على هذا السؤال في معرفة أهمية الرواية ومدى الدور الذي لعبته على وجه الخصوص في القرن التاسع عشر. فقد احتلت الرواية مكاناً مرموقاً في القرن التاسع عشر وكانت بمثابة مصدر معرفة

أساسي وفرصة لنقل تجارب وخبرات الآخرين، إلا أنها كانت موضوع جدل كبير. فكانت بالنسبة إلى البعض وخصوصاً بالنسبة إلى المتشددين وسيلة للتضليل والإخلال بالآداب وكانت بالنسبة إلى البعض الأخر بمثابة مدرسة للحياة وشعلة تضيء لهم دروبهم وتغني تجربتهم الحياتية. فكيف السبيل إلى معرفة الآخر ونقل المعارف والتجارب الحياتية إلا عن طريق الرواية؟ في الواقع أراد الفيلسوف والشاعر الفرنسي جان لويس كريتيان (Jean Louis Crétien) مؤلف هذا الكتاب الكشف عن مفهوم الذاتية وعن نوايا الأخرين وعما تضمن سريرتهم من خلال الرواية وهذا ما لا تستطيع الواقعية أن تفعله. تأثرت الرواية بدايةً بالفكر المسيحي ومرت بمراحل عدة وتغيرت، من الواقعية إلى الرمزية والرومانسية وفترة الحداثة وما بعد الحداثة وما... إلخ وصاحب هذا التغير تغيراً في الشكل والمضمون. فبينما كانت الرواية الكلاسيكية تناول حياة الناس أصبحت الرواية وخاصة الحديثة تتغلغل في مكمون سريرة الشخصيات، والكتاب الذي نحن في صدده يعالج موضوع إزالة الستار عن خفايا الوعي الإنساني في روايتي القرنين التاسع عشر والعشرين مبيناً شكل وماهية هذا التغيير الروائي مع التركيز على المونولوج الداخلي.

إن الحديث عن الرواية في القرن التاسع عشر في الأدب الفرنسي يعني بداية الحديث عن بالزاك رائد المدرسة الواقعية، وقد قدمت لنا روائعه الأدبية وصفاً دقيقاً للشخصيات والأماكن وكل ما يحيط بها، فكيف عندما يصف الوعي الإنساني؟ في فصل مكرس لبالزاك يحمل عنوان «القراءة في القلوب مع بالزاك (Balzac)»، نشهد فيه القدرة التي يتمتع بها الكاتب الفرنسي الأبرز في القرن التاسع عشر والذي يُعد مصور المجتمع الفرنسي ومرآته، هذه القدرة على قراءة القلوب. لم يسبر أحد خفايا قلوب شخصياته كما يفعل بالزاك فهو يتغلغل داخل وعي الشخصيات الرئيسة منها والثانوية ويكشف عن مكمونه ويصف كل ما يضمره هذا الوعي من أشياء جيدة وسيئة على حد سواء ويعرض لنا حتى ما لا نجرؤ على قوله داخل أنفسنا. ويسمي ذلك اختصاصا فالاختصاص هو هذه القدرة على

رؤية الأشياء المادية والروحية وهو نوع من الحدس. بالزاك الذي يتمتع بالقدرة على قراءة القلوب والنفاذ إلى كل شيء، يعتمد في أعماله على سارد كلي المعرفة يدخل إلى عقول الشخصيات ويسرد لنا أحاسيسها وميولها.

أما ستاندل (Stendhal) الذي يستهل به المؤلف القسم المكرس لروائيي القرن التاسع عشر، بفصلٍ يحمل عنوان ستاندل و«القلب الإنساني شبه عار»، يعري لنا هذا القلب الإنساني من خلال المونولوج. ولمونولوجات ستاندل خاصيتها ويعتبره الكثيرون مؤسساً للمونولوج الداخلي، والمونولوج عنده هو أقرب إلى مناجاة الذات حيث يتم الكشف عن القلب الإنساني، وقد توجه الشخصية عنده في معظم الأحيان الكلام إلى ذاتها فالمونولوج بالنسبة إليه هو حوارٌ مع الذات. ويتسم المونولوج الستاندالي بالطول والتكرار وهو حاضر في جميع الظروف والحالات كبر شأنها أم صغر وبأصوات متعددة تتصادم في بعض الأحيان داخل وعي الشخصية ويدخل المونولوج حتى ضمن الحوارات. إن ستاندل يسبر في أغوار قلوب شخصياته ويكشف عنها من خلال المونولوج.

في واقع الأمر نجد بين دفتي الجزء الأول من هذا الكتاب المؤلف من جزئين أعمال الروائيين الأبرز في القرنين التاسع عشر والعشرين، ويشدد هذا الجزء على دراسة شكل المونولوج ويعرض مدى تغيره وتطوره من كاتب إلى أخر. بالإضافة إلى بالزاك وستاندال هناك فيكتور هوغو وفيرجينيا وولف وويليام فوكنر وصاموئيل بيكيت. على خلاف ستاندال وبالزاك اللذين يتموضع مونولوج لديهما ضمن تقليد المونولوج المسرحي السقراطي، إن المونولوج عند هوغو الشاعر والروائي الفرنسي البارع هو سابق من نوعه ويُعد بذلك هوغو سَلفاً لروائيين القرن العشرين. فشكل المونولوج لديه يشبه «عاصفة تحت الجمجمة» وفقاً للعنوان الشهير لرائعته **البؤساء**. كل شيء يجري بالنسبة إليه داخل هذه الروح البشرية، نحن نغوص معه في ظلمات الوعي وهاوية الروح ونسمع القهقهة الداخلية لشخصياته وبكاءها وصراخها. إذ إن الإنسان يتكلم إلى نفسه ويصرخ ويقهقه ويبكي

وهنا يظهر بشكل واضح تأثر هوغو بالفكر المسيحي. لا يعتمد هوغو في أعماله على سارد كلي المعرفة فمعرفة مكمون قلوب الآخرين هي مستحيلة بل هي ملكة إلهية بحتة. وهوغو لا يروي لنا تفاصيل عن شخصياته كما بالزاك، وعادة ما تكون شخصياته صامتة ومجهولة حتى إنها تدعى بأسماء مستعارة في بعض الأحيان، وغالباً ما تكون حائرة مترددة لا تعرف ذاتها. إن استحالة معرفة وعي الأخر والتي تذكر بالتعبير الأفلاطوني «علامة الجهل» أي معرفة عدم المعرفة هي سمة الرواية في القرن العشرين، حتى إن هذه الاستحالة في معرفة الذات أو الآخر تبلغ حد انحلال الشخصية وتبددها لتصبح مجردة من الاسم والجسد، فتصبح غير قادرة حتى على تعريف ذاتها ومخاطبة الآخر وهذه هي حالة **اللامسمى** لبيكيت حيث تتحدث الشخصية من دون أن تعرف إلى من، وهنا يُلغى الحوار ليسود مكانه مونولوج. فيرجينيا وولف وفي كتابها **الأمواج** تعرض أصواتاً مسبوقة بفعل القول قالوا دون تحديد من الذي قال وحيث يكون كل شيء غير قابل للحسم وحيث نجد تداخلاً لمونولوجات حقيقية ومتخيلة حتى ضمن المونولوج ذاته. إنها رواية مناجاة الذات يندر فيها الحوار فالتواصل بين ضروب وعي الشخصيات صعب المنال. أما وويليام فوكنر فهو يسجل الصمت الداخلي لشخصياته ويعرض ما لا تقوله لنفسها وحتى ما لم تفكر به في رائعته **نور في أب**. على الرغم من أن روايات فوكنر تذكر بالروايات البالزاكية من خلال تعدد الشخصيات إلا أننا نجد فيها فوضى الحياة وشخصيات منحلة وغياباً لحوار فعلي.

إنه حقاً لكتاب رائع يسمح لنا أن نجوب بصفحاته ضمن العالم الروائي ونتجول داخل روائعه الأدبية وتأخذنا من خلالها إلى فضاء علم النفس. فهو ينصب تحت خانة التحليل النفسي على الرغم من عدم ادعائه ذلك. وجان لويس كريتيان ليس بالفيلسوف الأول الذي يحاول أن يقتحم العالم الروائي ليكشف لنا خفايا القلوب فقد سبقته في ذلك دوريت كوهن (Dorrit Cohn) في **الشفافية الداخلية** (*La transparence intérieure*) وقامت بدراسة سريرة الشخصيات الروائية. إلا أن ما يميز دراسة جان

لويس كريتيان هو إظهار تأثر الرواية وخاصة الحديثة بالفكر المسيحي، فالكتاب غني باستشهادات من **الكتاب المقدس** والرجوع إلى **أعمال الرسل**. وقد ابتكر الكاتب مصطلح «الادراك القلبي الحسي» كي يخص الروائيين بميزة القدرة على قراءة القلوب. يحاول الراوئي من خلال هذه القدرة التي يتمتع بها، الكشف عن السريرة والحميمة على الرغم من أن هذه القدرة هي ملكة إلهية بحتة فالله وحده هو «فاحص القلوب والكلى»، وحده الذي يعلم ﴿مَا تُخْفِي الصُّدُورُ﴾. وهذا ما تؤكد عليه الرواية الحديثة على وجه الخصوص، استحالة معرفة الذات والآخر.

وهنا تستدعينا المقولة الشهيرة التي وجدت على باب هيكل أبولون «اعرف نفسك بنفسك» والتي حيرت الفلاسفة في نسبها لأي فيلسوف تعود، والتي تُنسب على الأغلب إلى سقراط. ما يستدعي الاهتمام هو معرفة مدى أهمية معرفة الذات، فابتداءً من معرفتنا لذاتنا نقدر أن نعرف الآخر ونتفهم دوافعه ونستوعب كلامه علّه بذلك يسود التسامح بين البشر ويسهل التواصل بين أبنائه. اعرف نفسك يعني توغل في أعماقها وراقب نفسك راجعها وقوّمها.

لقد حيرت دراسة الذات والآخر الفلاسفة والمفكرين وكثرت البحوث حول النفس البشرية وما تشعر به وتضمره وما هذا الكتاب إلا شكل جديد من أشكال التحليل النفسي للوعي الإنساني. وقد نال هذا العمل المبدع جائزة (Cardinal Lustiger) من الأكاديمية الفرنسية في العام 2012 وهو مؤلف من جزأين الجزء الثاني منه في صدد الترجمة وسوف تصدره المنظمة العربية للترجمة قريباً.

الفصل الأول

عرض الحميم

في الرواية الحديثة

لا يفوت الرواية الحديثة وهي تتساءل حول كل شيء وتبحث في جميع ميادين التجربة أن تبحث في ماهية قراءة الرواية. فشخصيات الرواية تقرأ أو لا تقرأ روايات، نحن مدعوون إلى التفكر في جميع العواقب التي يمليها هذا الخيار على حياتها وفكرها وأعمالها. تُعتبر رواية **دون كيشوت** والتي هي بالنسبة إلى الكثيرين حجر الأساس في الرواية الحديثة في العديد من المجالات، والتي ظهرت كمحاولة أولى ماهرة لا مثيل لها، رواية حول قراءة روايات الفروسية. إلا أن هذه المسألة المفتوحة لا تنضب بل لا تكفّ عن التشعب والتعمق. يرى ستاندال (Stendhal) في رواية **لوسيان لوفان** (*Lucien Leuwen*) أن السبب في انبهار وحيرة مدام دو شاستيلير (Mme de Chasteller) في الحب الذي تكنه للوسيان (Lucien) يعود إلى قلة تجربتها في الحياة. ولم يكن لديها حتى تجربة قراءة الكتب: فقد صُورت لها جميع الروايات في كنيسة القلب الأقدس (Sacré – Cœur)، على أنها كتب مخلة بالحياء. من جهة أخرى، لم تعد تقرأ تقريباً روايات منذ زواجها (...)، وكانت الروايات

تبدو لها فاحشة[1]. وسبق وأن وجدت عبارة «لم يكن حتى» في رواية **الأحمر والأسود** (*Le rouge et le noir*) في مَعرض الحديث عن جوليان سوريل (Julien Sorel). ومن الواضح أنه لم يكن لدى جوليان أي خبرة في الحياة من جهة أخرى، فلم يكن حتى قد قرأ روايات[2]، إنه لموضوع ملح وروحي بشكل ساخر لهذه الرواية الأخيرة، والإشارة إلى أن حدثاً ما من أحداث الرواية كان من الممكن أن يتغير فيما لو كانت الشخصية قد قرأت روايات أو غيرها من الأعمال[3]. وإن تداخل الواقع والمُتخيّل هو، من النوع الذي يمكن أن نصفه بحلقة من الوجود، مثل الرواية. كان يفكر قائلاً: «بعد كل شيء، روايتي قد انتهت، ويعود الفضل لي وحدي أنا»[4]. أما البطلة الساذجة في رواية **تيس أوف ذي ديربيرڤلز** (*Tess d'Uberville*) لتوماس هاردي (Thomas Hardy)، فهي تعاتب والدتها بعد أن أغراها رجل غير جدير بالثقة، وذلك لعدم تحذيرها لشيء، فهي تقول «لماذا لم تحذريني؟ النساء يعرفن ضد من يدافعن عن أنفسهن، لأنهن يقرأن روايات تحدثهن عن جميع هذه الحيل. لكن لم تتح لي فرصة التعلم بهذه الطريقة وأنت لم تساعديني»[5].

في سياق الأعوام ذاتها ولكن في قارة أخرى، تلاحظ شخصيةً في إحدى روايات ويليام دين هويلز (William Dean Howells) بصدد الرواية، وهو كاتب موهوب وصديق هنري جيمس (Henry

(1) Stendhal, *Lucien Leuwen*, 1, 34, éd. (Paris: Meininger, 2002), p. 358.

(2) Stendhal, *Le rouge et le noir*, 1, 18, éd. Ansel, *Oeuvres romanesques complètes* (Paris: [s. n.], 2005), t. I, p. 665.

(3) Op. cit ., 1, 7, p . 383, p. 386, p. 388; 1, 17, p. 433-434; 1, 21, p. 467; II, 3, p. 572; II, 10, p. 622; II, 16, p. 658; II, 28, p. 719.

(4) Op. cit., II, 24, p. 749.

(5) T. Hardy, *Tess d'Urberville*, trad. M. Rolland (Paris: [s. n.], 1939), p. 106, chap. XIV.

(James) ولعب دوراً مهماً في الحياة الأدبية في الولايات المتحدة، تقول الشخصية: «لا أعتقد بوجود حقبة من الزمن تكونت فيها التجربة الفكرية برمتها (The Whole Intellectual Experience) لكثير من الناس»[6]. إذ إنه مع ازدياد عدد الروايات وتحولها، أصبحت مواضيع الرواية تتناول حياة الإنسان بجميع أبعادها وتقدم نماذج من التجارب الممكنة. وقد ساد في الأدب ما يدعى (Vicarious Experience) الذي يعني التجربة بالاستبدال أو بالإنابة للشخص أو الشخصية المتداخلة، وامتدت نفوذها في الحياة اليومية كما يشير المؤرخون بخصوص الحياة المدنية[7]، ومازالت تكثر مع وجود السينما والتلفزيون ووسائل أخرى. هذه التجربة بالإنابة لا تزال موجودة، إلا أن الرواية الحديثة تضمن لها، بالتأكيد على شكل مستمر، حقولًا جديدة كماً ونوعاً. لكن ما الذي يُجرب في الرواية الحديثة، والذي كان غير معروف في العهود السابقة؟

عاصرت مدام دو ستايل (Mme de Staël) هذا التحول وأثبتته بجدارة مستقلة عن الاستنتاجات الأخلاقية التي اجتذبتها من هذا الإثبات والتي مع ذلك ترتكز إلى السؤال الجوهري للتفاعل بين الوجود والخيال «إلا أنني لن أخفي أن الروايات، حتى أكثرها نقاءً، تؤذي؛ فهي تطلعنا بشكل كبير على ما هو أكثر سرية في مكنون أحاسيسنا. فلا يمكن تجربة

---

(6) W. D. Howells, *The Rise of Silas Lapham* (1885), chap. XIV, éd. Vanderbilt (Hardmondsworth: [n. pb.], 1986), p. 197.

الموضوع يجوب صفحات الكتاب. تتساءل شخصيات كتاب *Indian Summer* (1886) في الفصل الرابع عشر من الكتاب فيما لو كان من الأفضل قراءة جيمس (H. James) أو هوييل (Howells) وقرروا قراءة الأول. عند عدم الاستشهاد باسم المترجم في الصفحات التالية من الكتاب ، أكون أنا المسؤول عن الترجمة، وتم تعديل الترجمات المستشهد بها عند الاقتضاء دون ذكر إشارة خاصة.

(7) انظر: Le beau livre d'A. trachtenberg, *The Incorporation of America* (New York: [n. pb.], 2007), 1982, p. 122, p. 125, p. 137-138.

شيء دون أن نتذكر بأننا قد قرأناه سابقاً، فقد تم تمزيق جميع الستائر التي تحجب القلب. لم يكن القدماء يتطرقون إلى الروح كموضوع خيال؛ فقد ظلت الروح بالنسبة إليهم شيئاً محرماً أو أنه كانت لديهم نظرة خاصة بهم تخشى اختراق الروح»[8]. من خلال توسيع خبرتنا بالحميمية حول صيغة «كما أن»، شوهت الرواية حميميتنا الواقعية وأذوتها، وما نعيشه ليس سوى تكراراً لما «عاشته كائنات خيالية، تلك هي أطروحة مدام دو ستايل. إن موضوع العمل التالي هو عرض الحميم، وما هو أكثر سرية، والسيادة المتنامية بطريقة شائعة للذاتية في الوجود وفي الرواية.

إن القوة التي أصبح فيها إفشاء السر هذا قاعدةً، قد فرضت نفسها كمقياس لما هو متوقع من الأدب، وتبدو جلياً عند المقارنة بين كلام مدام دو ستايل وكلام الباحث الإنجليزي والتير باتير (Walter Pater) في الجمالية، المعروف من خلال دراساته حول فن النهضة، في روايته الفلسفية (*Marius l'Epicurien*) لعام (1885) والموسومة بـ **ماريوس الأيبقوري** والواقعة في أواخر العصور القديمة. حيث يحدثنا بطل القصة أنه اعتاد على «تدوين حركات أفكاره وطبائعه الخاصة»، وقام بذلك «بحميميّة قد تبدو نادرة عند القدماء. على أي حال حرص قسم كبير من الكُتاب القدامى على تزويدنا باستشفاف هذه الذات الداخلية (Interior Self) وهذا قد يضاعف فعلاً في الكثير من الحالات فائدة المعلومات الموضوعية التي قدموها لنا[9]. وما كان يبدو لمدام دو ستايل مجرد تحفظ صائب من قبل القدماء ورزانة نبيلة بالنسبة إليهم، يبدو هنا كنقص ضار ومؤسف وناقص القيمة بالنسبة إلينا. وكان بانير سينتفض لحاله،

---

(8) Mme De Staël, *De l'Allemagne,* II, 28 (Paris: [s. n.], 1968), t. II, p. 42.

(9) W. Pater, *Marius the Epicurean,* IV, 25, au début.

كما هو حال الكثير غيره، حيال جملة هايدغر (Heidegger) التي تقر بأنه لم يكن لدى اليونانيين «تجارب معيشة»[10]، مبدياً عدم مصداقيتها وفهمها. ولكن ذلك لا يعني أنه لم يكن لديهم روح ولا سريرة، إلا أن «الذاتية» بجميع معانيها كانت غريبة عنهم.

يجب التحلي بالصبر حيال التفكير في هذا التحول الجذري الذي بدأ في القرن الثامن عشر. ويمكن ان نستشهد بمثال روائي للدلالة على مدى هذا التحول، مأخوذ عن رواية **لوزاج** (*Lesage*) **الشيطان الأعرج** (*Le diable boiteux*) (1707). ففي طبعة جديدة لاحقة في العام (1726) تبدأ هذه الرواية بفانتازيا شبيهة بـ **ألف ليلة وليلة** (*Mille et une nuits*). حيث يحرر بطل الرواية جنيّاً يدعى أسمودي (Asmodée) كان مسجوناً داخل قارورة. وعد هذا الأخير البطل، عرفاناً بجميله، بالوعود التالية: «سوف أعلمك كل ما تودّ معرفته وسوف أطلعك على كل ما يجري في العالم، وسوف أكشف لك عيوب الناس»، وشرح له لاحقاً عندما حمله في الهواء، رافعاً أسقف المنازل كي يريه حتى ما في الظلام: «أود أن أشرح لك ما يفعله جميع الأشخاص الذين تراهم، وأودّ أن أكشف لك دوافع أعمالهم وأن أظهر لك حتى أفكارهم الأكثر سرية»[11]. لكن ما الذي نراه برفقة مرشد كهذا الذي يرينا كل شيء؟ إننا نرى ما يقوم به الناس وحدهم فيما بينهم. ففي خصوصية منازلهم نتعرف على أحداث حياتهم الماضية ونوايا أعمالهم، فقد وفى أسمودي بوعوده.

---

(10) "*Die Griechen hatten zum Glück keine Erlebnisse*" Heidegger, *Nietzsche*, t. 1, p. 78, trad. (Paris: Klossowski, 1971).

لم يكونوا قد فهموا تعبير «تجربتي المعيشة». فالحياة في الواقع ليس أن يكون لديك تجربة معيشة تنحي على ذاتها.

(11) Lesage, *Le diable boiteux,* éd. Laufer (Paris: [s. n.], 1984), 1, p. 33, et 3, p. 41.

إلا أن ما هو أكثر سرية هنا، ليس حميمية وعيهم، بفرادته الوحيدة التي لا نخترقها حقاً، بل المصطلحات الأكثر عالمية وشهرة تلك المتعلقة بالشغف والعيب والدوافع، التي أدرجها مثلها الأدب الحكمي والأخلاقي. فنحن نسافر بشكل سحري فوق مدريد، ولكن وكما لاحظ جميع المفسرين، ما يكشفه السحر لنا هي طبائع لا بروويير (La Bru-yère)، لا شيء إذن كان بإمكان هذا السحر وحده يجعلنا نكتشفه، لا شيء مما كنا لا نعلمه بالفعل. قسم كبير من المعلومات تم تقديمه أيضاً من خلال المحادثات. ما نراه في مدريد ليس سوى ما قد نكون رأيناه في أي مكان آخر في العالم، فالإنسان بضعفه وعيوبه هو ذاته كما كان وسيكون موجوداً. وهذا ما أصر عليه أعلاه ف. كلوتز (V. Klotz) مؤلف الكتاب الجميل والجريء (من لوزاج إلى دوبلن!) **المدينة المحكية**[12] (*La ville racontée*)**.** إذ يتحدث عن جمالية «pars–pro–toto» «الجزء للكل» حيث يدل الجزء على كل شيء. فمدريد تصلح لأن تكون العالم بأجمعه ورجل ما يصلح لأن يكون نمطاً ما، كالبخيل والغيور. وكما قال ليبنيز (Leibniz) «في كل مكان كما هو هنا». إذن يجب إضافة أنه حتى الأسرار تُرى على أنها خارجانية.

غير أنه للوهلة الأولى يناقض مشهدان هذا الإثبات. الأول في الفصل الأول من الجزء الثاني، في المقبرة حيث يمكننا من الولوج إلى أفكار وروح الأموات[13]. ولكن بماذا تفكر هذه الأرواح؟ سكرانان في جلسات سكر مشتركة ينظران إلى بعضهما البعض ويتأسفان على عدم

---

(12) V. Klotz, *Die erzählte Stadt* (Regenburg: [n. pb.], 1967), pp. 22-47.
الذي يصور بعض الصور من العصر. تم رفع السقف وإزالة الجدار.

(13) انظر: Lesage, op. cit. , p. 180. «إنهن لا يتكلمن على الإطلاق، إلا أنني أقراء في صمتهن جميع أفكارهن».

استطاعتهما الشرب، وكاتب عدل ثري ومدعٍ موجود في تابوت مستاء من باقي الأشباح... إلخ. فليس هنالك أسرار تكمن في القلوب! يقودنا المشهد الثاني الموجود في الفصل الخامس إلى أحلام النيام. فالولوج في وعي الحالم هو بالتأكيد تطفل مفرط. إلا أن هذه الأحلام لا تعلمنا شيئاً لم يكن بمقدورنا معرفته بدونها. موظف البلاط يحلم بأن وزيراً كبيراً ينظر إليه بارتياب، والمقامرة تحلم بأنها ترهن مجوهراتها... إلخ[14]. ليست تلك الأحلام غامضة ولا هي لغز. نحن دائماً ذاتنا، سواء أكنا مستيقظين أم نياماً، أحياء أم أمواتاً. ليس هناك هتك للحميميّة إذ إنه لا وجود للحميميّة. ولا وجود الحميميّ، يعني لأنه لا وجود لفرادة حقيقية. فشبكة الأصناف الأخلاقية للأنماط الإنسانية التي يتم بواسطتها وصفنا بشخصيات متعددة هي واسعة بشكل كبير جداً وعامة كي تستحوذ فعلاً على ثمة أحد على وجه الخصوص. كذلك، إذا كانت المماثلة محفوفه بالمخاطر، كالمعرفة التي منحها سان توماس داكين (Saint Thomas d'Aquin) إلى «الأرواح المنفصلة» (تنفصل الأرواح الإنسانية عن الجسد بعد الموت، بانتظار القيامة)، وبما أنه لا تمتلك أعضاءها الحواسية، وليس لديها قوة الملائكة الفكرية، فلا تتخذ من الأمور معرفة تامة، ولا من الفرادة رؤية محددة، لكنها تدركها في «عمومية وغموض»[15]، بإيجاز، إنها ترى بشكل غامض، إذ إنه ليس لديها سوى

(14) المصدر نفسه، ص 255 وما يليها.

(15) Saint Thomas d'Aquin, *Summa theologiae,* 1, 89, 1 et 1, 89, 3.

استشهد م. نوسبوم (M. Nussbaum) بهذه النصوص في كتابه حول الرواية (*Love's knowledge* (Oxford: [n. pb.], 1990), p. 5, p. 66, etc) لغاية أخرى مازجاً بين الأرواح المنفصلة والملائكة (التي هي بالنسبة إلى سانت توماس تعرف الفردي وشرح لاحقاً كيف). إلا أن الناس لا يصبحون ملائكة بعد موتهم. سيكون من الخير تنبيه الفيلسوفة الأميركية التي قد تكون عرضة لاحقاً لخيبة أمل قاسية.

أفكار على قدر من العمومية. فرؤية البخيل والمغناجة والغيور والمقامر ليست هي إلا رؤية هذا الإنسان بالذات.

فيما يتعلق بالبنية السردية لرواية **الشيطان الأعرج،** قدم كلوتز هنا أيضاً ملاحظات ممتازة: فالسارد الخيالي وكليّ العلم لم يأت بعد، إلا أنه ممثل داخل الحكاية ذاتها، من خلال الشيطان اللطيف وسحره الذي يجعل الشاب «ملك ليلة واحدة»، والعلاقة (راوي – قارئ) مدموجة في الحكاية من خلال الزوجين أسمودي (Asmodée) وكليوفاس[16] (Cléofas). فنحن نرى ونسمع، إلا أن الاثنين منفصلان عن بعضهما البعض: نحن نرى مشاهداً موصوفة تماماً كلوحات من خلال أعين كليوفاس ونصغي إلى أسمودي وهو يشرح لنا معناها وبحذافيرها.

ما الذي يجعل هنا من رواية لوزاج حكاية رمزية؟ لن يكتفي الأدب في الفترة اللاحقة برفع أسقف المنازل ولا بالنظر من خلال جدران أكثر الغرف سرية، بل إنه سيرفع سقف منزل الروح وسيرى بطريقة مباشرة دون شيطان وسيط نوايانا الأكثر سرية كما أنه سيسمع همسات وعينا الصامتة. ستُفشى الأسرار وتُنتهك الحرمات: إنها، في المعنى الاشتقاقي للكلمة، قيامة الرواية. يتوافق قارئ جديد مع هذه الرواية الجديدة للقرنين الماضيين: فمهما كانت المتعة التي نحصل عليها من حكاية لوزاج، تبدو لنا تنزلق فوق سطح الكائنات، والأسرار التي تكشفها ليست سرية كثيراً بالنسبة إلينا. لقد تغير كثيراً موضوع التجربة المكتسبة من الكتب، الموضوع الذي بدأنا به هذا الفصل، والتجربة التي ترغب الكتب بتقديمها لنا: قد أصبحت تجربة كل ما هو غير قابل للتجربة، والتجربة في الخيال لكل ما لا يمكننا القيام بتجربته في الواقع في المبدأ

(16) V. Klotz, *op. Laud.*, pp. 30-32, p. 46.

ولأسباب جوهرية، ومراقبة وعي آخر من الداخل دون أن يفوتنا أي شيء منه. فمن خلال الوصول إلى ما لا يمكن الوصول إليه بشكل مباشر، وإلى ما هو السبيل الوحيد، يصل الخيال إلى كمال جوهره. وإن هدف هذا الكتاب ليس تحديد سبب هذا التحول للرواية، بل التفكير في معناه ونتائجه، من خلال أيضاً وصف كيف تم تقديم الوعي وعرضه.

بالطبع يجب أن نتعلم ثانية أن نندهش أمام ما كان تحصيل حاصل بالنسبة إلينا منذ زمن بعيد. ويمكن أن تفيدنا قراءة صفحة من صفحات كتاب فيرجينيا وولف (Verginia Woolf) حول روايات والتر سكوت (Walter Scott) التي أثنت عليه ثناءً حماسياً. فقد أصرت على نداوة شخصيات الكاتب الأسكتلندي العظيم وطبائعها التي لا تنفد، والتي نراها بشكل مختلف عند كل قراءة لها. غير أن (هذا هو التحفظ الأساسي هنا)، كتبت فيرجينيا وولف: «لكن، ...، لدى شخصيات سكوت هذه العاهة: فهي ليست حية سوى عندما تتكلم، إذ إنه من الاستحالة تصورها ذات يوم جالسة وهي تفكر وكأن الخوض في عقلها أو استخلاص استدلالات من سلوكها أكثر تهذيباً من أن يُجرب». واستطردت قائلة: «كنا نتعرف عليهن من خلال أحاديثهن وأفعالهن. ولكن إلى أي مدى إذن يمكننا معرفه الأشخاص، إذا كنا لا نعرف عنهم سوى أنهم قالوا ذلك وقاموا بذلك، وإذا كانوا لا يتحدثون عن ذاتهم على الإطلاق وإذا كان خالقهم قد تركهم يسلكون دربهم باستقلالية تامة بعيداً عن مراقبته أو تدخله؟»[17] هذا ليس المكان المناسب لمناقشة مدى ملائمة الملاحظات

---

(17) V. Woolf, *The Essays,* éd . A. MC Neillie (New York: [n. pb.], 1988), t. III, p. 456,

كما نرى قدمت وولف نقداً مغايراً لنقد سارتر في مقال شهير سيقدمه لفرانسوا مورياك. إلا أن فكرة استقلالية أو حرية الشخصية اتجاه الكاتب هي خرافة لا أساس لها. أن نقدر أن نرتجلها فهذه مسألة أخرى.

حول سكوت. لقد بالغت وولف بالتأكيد وذلك لضرورة قضيتها. وعلى الرغم من تهذيبه، يستخدم سكوت الأسلوب غير المباشر الحر لتقديم أفكار شخصياته وأحاسيسها، كما سبق لـ م. ليبز (M. Lips) أن لاحظ في الفترة ذاتها[18]. إلا أننا نقيس أهمية السؤال المطروح هنا إذا تنبهنا إلى مسألة هي، أنه في الحياة الواقعية يتم التعرف على الأشخاص من خلال أحاديثهم وأفعالهم وواقعاً هذه هي الطريقة الوحيدة التي نتعرف فيها عليهم، حيث لا توجد طريقة بديلة عنها ولا يمكن أن توجد، وما هو مصور على أنه نقص من والتر سكوت وهو رفيع المستوى ومتحفظ للغاية، يتعلق ببساطة بالشرط الإنساني.

بعد بضعة عشرات من السنين من والتر سكوت الذي كان أستاذ فيكتور هوغو (Victor Hugo) وبالزاك (Balzac) يكتب فيكتور هوغو في **البؤساء** (*Les misérables*) في معرض الحديث عن جان فالجان (Jean Valjean) وكوزيت (Cosette): «أه! صرخ جان فالجان في داخله (صرخات يرثى لها لم يسمعها غير الله)، انتهى كل شيء. لن أراها أبداً[19]». هذه الصرخات التي لم يسمعها غير الله، نحن أيضاً نسمعها، ونطلب من الرواية أن تُسمعها لنا. كذلك نسمع الصلاة الداخلية الأخيرة لـ **أنا كارنينا** (*Anna Karénine*) رواية تولستوي (Tolstoï) في اللحظة التي سيقوم فيها القطار بدهسها. ولأننا نشكل شخصاً ثالثاً في الرواية الحديثة، وفي كل ما يجري ضمن وعي ما - إلى اللحظة الأخيرة تلك التي تفتن الروائيين بشكل عميق. والتقليد الديني مثله مثل التقليد الدنيوي يولي أهمية كبيرة لهذه اللحظة الأخيرة (ultima verba)، كما

(18) M. Lips, *Le style indirect libre* (Paris: [s. n.], 1926), pp. 212-214.

(19) Hugo, *Les misérables*, V, 9, 3.

الطريقة التي يتمالك فيها الشخص نفسه أمام موته أو ينهار. غير أنه لا تكفينا معرفة ما قام به الشخص أو ما قاله قبل موته على الإطلاق، فنحن نريد أن نعرف بماذا يفكر المرء عندما يموت. فحتى الروائيون المعروفون في المبدأ برفضهم للمذهب النفسي، لا يقاومون هذا الإغراء: يكفي أن نقرأ الصفحات الأخيرة من رواية **لمن تقرع الأجراس** (*Pour qui sonne le glas*) لأرنست همغنوي (Ernest Hemingway) (1941)، حيث نقرأ المونولوج الداخلي لروبر جوردان (Robert Jordan) قبل أن تصيبه رصاصات فرنكو[20]. أما بالنسبة إلى تولستوي، الأستاذ في هذا الشأن، فقد أوحى إلى شارل دو بوس (Charles du Bos)- الذي يمزج بين الفرنسية والإنجليزية في يومياته، بهذا التفكير الهلسي: «فيما يخص الموت (About Death)، هو الكائن الإنساني الوحيد الذي يعطينا الانطباع بأننا مررنا به فعلاً[21] (Who Gives one the Impression of Having Undergone it)». في الواقع لم يترك لنا لازار أسراراً، حتى فيما لو كان الكاتب الروسي ليوني أندريف (Léonid Andréev) قد كتب عنه قصة قصيرة مرعبة ومناهضة للإنجيلية. فشخصيات الرواية قد حُرمت من عُزلة موتها، ونحن هنا نسبر أغوارها عمداً.

عندما لا يكون الوعي سيد نفسه، كما في الأحلام، نكون لا نزال هنا: في الواقع نشهد في كثير من الروايات الحلم الذي يحدث) وليس بوساطة حكاية استذكارية. يوجد مثال مغالٍ حقاً في رواية **أيها الملاك تطلّع باتجاه بيتك** (*Look Homeward, Angel*) (1929) للروائي

(20) قام الناقد الأدبي الأميركي الرفيع ويلسون (E . Wilson) بانتقاده لاحقاً بإسرافه في المونولوج المشكل بشكل سيء، انظر:
Literary Essays and Reviews of the 1930s and 1940s (New York: Ed. Dabney, [n. d.]), p. 887.

(21) Ch. Du Bos, *Journal 1920-1925* (Paris: éd. Mouton, 2003), p. 578.

الأميركي غزير الأعمال توماس وولف (Thomas Wolfe): يصف وولف في بداية الفصل الرابع وخلال عدة صفحات الحياة الداخلية لبطله أوجين غان (Eugne Gant) داخل مهده قبل أن يتكلم! نحن مضطرون هنا إلى الدخول في أدب العجيب، بالرغم من الاحتياطات البلاغية التي أخذها وولف في بداية هذا النصال بارع الأسلوب[22]. ويتلاعب جورج سيمينون (Georges Simenon) في روايته **الأحد** (*Dimanche*) (1958) بشكل تهكمي أبسط بقليل، لكنه مسلٍّ على حضور القارئ كشخص ثالث. فيصف بأسلوب غير مباشر حرّ أفكار شخصيته التي تتخيل نفسها تستعد لارتكاب جريمة بمهارة استثنائية: «كان من المؤسف حقاً عدم وجود ثمة شخص يراقبه خلال هذه الأشهر التي كان يتهيّأ فيها لتتبع مسار فكره ويعي جيداً ما الذي يجلبه تحقيق مشروع كمشروعه، إذ إنه كان على يقين كبير بأنه يحقق تجربة استثنائية. للأسف كان يرى نفسه الوحيد على قيد الحياة»[23]. كم من المؤسف عدم استطاعتنا بأن نقول له بأننا هنا! لكن بعد كل شيء، إنه يستحق ذلك! سوف تجري دراسة موضوعاتية لهذه التطفلات المغالية في وعي الآخر، كما في الحلم أو الاحتضار (Deo volente) في المجلد الثاني من هذا العمل.

أن نكون شهوداً في الرواية الحديثة على ما يمكن لله وحده أن يكون شاهداً عليه، ليس هذا شكلاً فحسب، بل إنه ذو دلالة صارمة يتعلق الأمر بتأملها. لنتخذ نقطة بداية قد تبدو قديمة، لكن فائدتها تعود إلى ورودها في مباحثة حول الرواية والحداثة. في العام 1925، كتب جاك ماريتان (Jacques Maritain) وهو شخصية مرموقة فطينة، في كتابه الجريء

---

(22) T. Wolfe, *Look Homeward, Angel* (New York: [n. pb.], 2004), pp. 30-34.

(23) G. Simenon, *Oeuvres complètes*, t. IX (Paris: [s. n.], 1998), p. 797.

المناهض للحداثة الذي يحمل عنوان **المصلحون الثلاثة** (*Trois réfor-mateurs*)، (لوثر (Luther)، ديكارت (Descartes)، روسو (Rous-seau)، والذي لم يكن عبثاً كونه ابن ليون بلوا بالمعمودية، كتب عن آخر هدف من أهدافه: «لقد علم نظرتنا خصوصاً أن تنظر إلى ذاتنا بعين الرضى وأن تكون شريكة مع كل ما تراه على هذا النحو وأن تكتشف سحر هذه الجروح السرية للحساسية الأكثر فردية التي تخلت عنها العصور الأقل فساداً وهي ترتعش من نظرة الله»[24]. واستشهد بالتالي بجمل لمدام دو ستايل قريبة جداً من تلك التي تم ذكرها أعلاه ويختم قائلاً:

«هناك سرّ للقلوب مقفل على الملائكة، ومفتوح على العلم المسيحي الكهنوتي فقط. يحاول فرويد اليوم اختراقه بواسطة حيل علم النفس. ثبّت السيد المسيح نظره في عيني المرأة الزانية، واكتشف عمق كل شيء؛ فهو الوحيد الذي كان باستطاعته فعل ذلك دون شائبة. كل روائي يقرأ في تلك العينين المسكينتين بلا حياء ويقود القارئ إلى المشهد».

في العام 1928 استشهد فرانسوا مورياك في كتابه **الرواية** (*Le Ro-man*) بمجمل صفحة من صفحات كتاب جان ماريتان ولاحظ: «لا أعرف شيئاً يثير القلق أكثر من هذه السطور بالنسبة إلى إنسان مُنحت إليه الهبة الهائلة في خلق الكائنات في أن يسبر في أسرار قلوبهم»[25]. لكن بعد هذا القلق، يجيب فرانسوا مورياك، بداية ومن خلال الإثبات

---

(24) J. Maritain, *Trois réformateurs* (Paris: [s. n.], 1925), p. 169 et p. 170.

(25) F. Mauriac, *Oeuvres romanesques et théâtrales complètes*, éd. Petit (Paris: La Pléiade, 1979), t. III, p. 758.

الصائب، أنه لا يمكن أن تُسند مسؤولية الرواية الحديثة واستكشافاتها الخاصة إلى جان جاك روسو (Jean Jacques Rousseau) وحده. ثم من خلال الانصراف على وضع مخطط إجمالي لجينالوجيا الرواية المعاصرة، يُعتبر دوستويفسكي (Dostoïevski) وبروست (Proust) سيِّدَي الرواية المعاصرة الأساسيين. ومقابل رواية مبنية وفقاً لـ «مناهج التاريخ الطبيعي»، والتي تستخلص قوانين ونماذج وتصف شخصيات تمثل بيئتها وزمنها، يضع رواية التعمق الداخلي والفردانية الجذرية. ويذكّر بـ «قوة هذا الاندفاع التي تقربنا كل يوم أكثر بقليل (...) من سرّ القلوب هذا، من أي قلب يعُتبر عالماً وكوناً مختلفاً عن الباقي، وفي النهاية عزلة». هذه الحماسة الجديدة للروائي لا تبت في شيء، «نحن نجرؤ على القراءة في العيون الأكثر تعاسة، لأنه لا شيء يغيظنا، ولا شيء يقززنا فيما هو إنساني». وذلك ليس مجاملة بل معرفة: فالعبرة مما قاله بروست بالنسبة إلى مورياك، هي أن: «من خلال هتك ما هو أكثر سرية في الكائن الإنساني، سوف نمضي قدماً في معرفته بشكل أبعد مما قام به العباقرة الذين سبقونا»[26].

يجدر التعليق على جانبين من جوانب هذه الإجابة الحيوية. الأول هو أن نهجه مكرر في تاريخ الرواية الحديثة. فكل جيل تقريباً يدّعي قول غير المقول وغير الممكن قوله للنموذج الروائي السابق، وينقض الطابع التقليدي أو المزيف لأوصافه، ويعلن أنه يذهب أبعد في استكشافه في داخل هوية الإنسان. في اللحظة ذاتها التي كتب فيها مورياك هذه الصفحات، حيث رأى البعض الآخر في مونولوج جويس (Joyce) النموذج المستحدث لتعمّق جديد، الذي يذهب أبعد من بروست.

---

(26) المصدر نفسه، ص 759-761.

ويشكل هذا التجذير للمذهب النفسي مع ثورته الأدبية الدائمة، سمة أساسية للحداثة منذ البداية. فزُحل الحداثة يلتهم أولاده. أما السمة الثانية لهذه المباحثة هي أنها تقابل مسيحياً متديناً بأخر، وفي الواقع، احتمالين أو أسلوبين للمسيحية بعلاقتها بالفن[27]. بالرغم من أنه لم يستشهد بهذه الجملة، يعارض موررياك ماريتان بأن «الأخلاق الحقيقية تسخر من الأخلاق»[28] في الأساس، وبأنه من أخلاق المسيحية إكثار النظر إلى أي إنسان من دون اشمئزاز ومن دون أن نحول نظرنا عنه. يوجد هنا أيضاً بعض الإفراط بالصِحة. فالإفراط بالصحة هو من حتميّتها. (بالنسبة إلى أولئك الذين يجهلون عمل ماريتان، يجب أن نضيف أنه سيكون من الخطأ الاستنتاج من هذه المباحثة أن ماريتان كان غير مثقف أو أنه كان يحتقر الفن المعاصر). على أي حال، إن الخلاصة صريحة وواضحة: «سر القلوب هذا، الذي يؤكد لنا ماريتان أنه مغلق على الملائكة ذاتهم، لا يشكّ أي روائي اليوم بأن موهبته القصوى تكمن في إفشاء هذا السر بدقة»[29].

كي نفهم موضوع السؤال المطروح هنا وأهميته، يستدعي ذلك توضيحاً لاهوتياً. ما هي خفايا القلب هذه (أو خفايا القلوب هذه)؟ ما هو بالتحديد الامتياز الإلهي الذي يستحوذ على الروائي الذي يبحث في الخفايا أو يكشف عنها؟ كما تدلّ كلمة «قلب»، المصطلح المركزي لعلم الإناسة التوراتي، يشير المصطلح إلى ما هو أعمق ما في مكمون

(27) إن الهدف واضح في هذا الصدد (المصدر نفسه، 772–773) فقد ألقى موررياك البِدعية نيكول (قذيفة مميتة ينبغي أن تحظرها حقوق الإنسان) على رأس ماريتان: «هل ينبغي تصديق هذا المتزمت؟» (الذي أعلن أن الروائي هو «مسمم عام»).

(28) Pascal, *Pensées*, Le Guern, 467.

(29) F. Mauriac, op. cit., p. 768.

الكائن الحي وأشد خصوصية، يدلّ دون إيحاء عاطفي، على عضو ذكائنا ورغبتنا على حد سواء، وتعبير «خفايا القلب» من اختصاص **الكتاب المقدس**. نجد هذا التعبير في المزمور 43،22 السبعين (= 44 في الترجمات الحديثة) (ta kruphia tès kardias) وفي اللاتينية (abs-condita cordis) أو (cogitationes cordis) (خفايا القلب)، وفي رسالة الرسول الأولى إلى أهل كورنثوس، 14،25 (ta krupta tès kar-dias, occulta cordis) (فتنكشف خفايا قلبه فيسقط على وجهه). في كلتا الحالتين المذكورتين، هذا السر هو الإيمان الذي يسكن الإنسان أو يغيب عنه. ينبغي بالتأكيد مقابلة هذا التعبير مع تعبير آخر أكثر شيوعاً موجود في **الكتاب المقدس**، الذي يربط بين «الكليتين» والقلب للدلالة على نوايانا وأفكارنا الأكثر حميمية، وعلى ما في أعماقنا. يُتلى في صلاة المزامير: «أنك فاحص القلوب والكلى، أيها الإله العادل»، «اسبر يا ربُّ غوري، واختبر بالنار كليتي وقلبي»[30]. وقد استخدم إرميا النبي الكلمة مرات عدة: «القلب أخدع من كل شيء، وهو نجس، من يعرفه؟ أنا الرب فاحص القلب مختبر الكلى، لأعطي لكل واحد حسب طرقه حسب ثمر أعماله»[31]. يدل تعليق القديس جيروم على هذه الآية بشدة أن الله وحده القادر على معرفة «خفايا القلب»، وإذا كان السيد المسيح قد استطاع أن يفعل ذلك فهذا دليل على نبوّته[32]. يكرر سفر الرؤيا (2، 23) هذه التعابير عينها.

أما بالنسبة إلى أعمال الرسل، فهي تستخدم ضمن المنظور ذاته

---

(30) *Psaumes, VII*, 10 et XXVI, 2 respectivement, BJ.

(31) *Jérimie, XVII*, 9-10, cf. XI , 20, et XX, 12, BJ.

(32) Saint Jérôme, *In Hieremiam*, éd. Reiter (Turnhout: [s. n.], 1960), III, 74, 5, pp. 166-167.

كلمة (kardiognôstès) في 1، 24 و8،15، «العليم بالقلوب»؛ إنها سمة إلهية. على الرغم من أنه ليس من عادة مؤلف هذا الكتاب صياغة كلمات مستحدثة، إلا أن سهولة التحليلات اللاحقة تستدعي مصطلح الإدراك القلبي الحسي[33] (Cardiognosie) وذلك، للإشارة إلى هذه الصفة الإلهية للمعرفة الفورية لما لدى الإنسان أكثر حميمية وعمقاً. وأما مصطلح (Omniscience) (المعرفة الكلية) فهو عمومي جداً ومصطلح (Perspicacité) (ألمعيّة) فهو مبهم جداً. وكما تشير هذه الاستشهادات، يتعلق الأمر بصفة إلهية حصراً: فأي مخلوق كان، ومهما يكون مرموقاً أو بارعاً لا يمكن أن يرى قلب الآخر. فكر علم اللاهوت في ذلك وأكدت الفلسفة على ذلك بوضوح. حتى الملحد يعترف بأنه إذا كانت معرفة ما في مكنون القلوب موجودة، فلا يمكن أن تكون سوى إلهية. فالقلب مركز هوية الإنسان، موضوع بدقة بشكل لا يمكن لأي حسّ مخلوق آخر أن ينتهكه، إنساناً كان أم ملاكاً، إذا لم نكشفه نحن بذاتنا. هذا يعني أن الله يرى فينا ما نخفيه وما نجهله عن ذاتنا.

قراءة صفحة من صفحات كتاب سانت توماس داكين هي الفاصلة. فقد طرح مسألة معرفة ما إذا كانت الملائكة قادرة على أن تطلع على «تفكرات القلوب» (Cogitationes Cordis) ويجيب عن ذلك بالنفي. فحتى ملاكنا الحارس لا يعرف كل شيء عنا، فهو يعرف أقل مما يعرفه الروائيون الحديثون عن شخصياتهم! كذلك قال سانت توماس[34]، يجب أن نميز بين نمطين من هذه المعرفة. النمط الأول حيث ننظر في هذه «التفكرات» من خلال آثارها: في هذا المعنى، وبالطبع، الملاك

---

(33) سوف نعتمد ترجمة المصطلح بالإدراك القلبي الحسي وذلك لأن gnosi تعني إدراك حسي وcardio القلبي (المترجمة).

(34) Saint Thomas d’Aquin, *Summa theologiae*, Ia, p., qu. 57, art. 4.

كالإنسان يعرف ما بداخل قلب الآخر، من خلال ملاحظة الأفعال وتعابير الوجه أو المظاهر الفيزيولوجية (يذكر سانت توماس الأطباء). وقد قام بذلك شارلوك هولمز (Sherlock Holmes) أمام واتسون (Watson)، وهذا المبدأ المزعوم «كاشف الأكاذيب» (الذي لم يكشف كذبته الخاصة به). غير أنه لدى الملائكة ذكاء أكثر حذاقة وطلاقة من ذكائنا، تستطيع أن تستخلص من هذه الإشارات استدلالات أكثر مما نحن نستخلصه منها. لكن الأمر يتعلق بهذه «التفكرات» (التي يضم إليها سانت توماس إراداتنا) كما هي عليها «في عقلنا»، لا يمكن لأي أحد أن يتوصل إليها ما لم نقدمها إليه. وإذا اعتقدنا خلاف ذلك، فهذا دليل على الهذيان، وعلى الأخص انفصام شخصية. سوف يقول عالم لاهوت كبير في القرن التاسع عشر م.ج. سشيبان (M. J. Scheeben) أن «أعمق ما في النفس» هو «سر الألوهية المقدس»، والذي لا يمكن لأحد أن يخترقه سوى الله (بالطبع ليس الشيطان كالملائكة)[35]. يتخذ سانت توماس مثالاً عن أن أي معرفة طبيعية لا تستطيع بأي حال من الأحوال أن تدرك «أفكار القلوب»[36]، وماهية الله والحوادث المستقبلية. ولهذا السبب يعود الامتياز الذي يسند إلى السيد المسيح بأنه يعلم ما في داخل القلوب إلى ألوهيته وليس إلى كمال روحه الإنسانية على هذا النحو. فهو بحسب التعبير التقليدي «مستقصي القلوب». كذلك استخدم مالوبرانش (Ma-lebranche) هذا التعبير في الصفحات التي قدم فيها عقيدة جريئة[37].

(35) M. J. Scheeben, *Handbuch der katholischen Dogmatik*, 1. II, S. 365 (Freiburg: [n. pb.], 1948), pp. 154-155,
الذي استشهد بالعديد من النصوص بهذا المعنى.

(36) Saint Thomas, *Quaestiones disputatae, De Veritate*, qu. 20, art.6.

(37) N. Malebranche, *Oeuvres complètes*, éd. Robinet (Paris: [s. n.], 1966), t. VIII, pp. 866– 867.

كذلك هل ينبغي التفاهم حول السر على هذا النحو، وعلى ما هي عليه «أفكار القلوب» وكذلك الحفاظ على التحولات التاريخية للسريرة وعلى طريقة فهمها. اقتبس الناقد الأميركي بوث (W. Booth) الجملة الأولى من سفر أيوب كمثال أول سردي وأدبي في أول صفحة من كتابه الرائع[38] (*Rhétorique de la fiction*): «كان رجل في أرض عوص اسمه أيوب وكان هذا الرجل كاملاً ومستقيماً يتقي الله ويحيد عن الشر». بدأ بوش تحليله السردي عموماً بالإشارة إلى أول مؤشر عن «خدعته»، «يقول لنا الكاتب أنه ليس بمقدور أي أحد موجود في ما ندعوه بالحياة الواقعية، معرفة شيء». فلا أحد يقدر أن يطلع على ما في داخلنا سوانا بالتأكيد، وهذه المعرفة ناقصة. «هنالك معنى غريب، فبينما كان يُبين لنا الأدب ومنذ نشأته، دوافع بشكل مباشر ومع حجة، دون الاضطرار إلى الاستناد إلى هذه الاستدلالات الهشة عن البشر الآخرين الذين لا نستطيع تجنبهم في حيواتنا الخاصة». ووضح هذه النقطة مستشهداً بسفر أيوب شرحه على النحو التالي: «بجرة قلم واحدة، قدم لنا الكاتب غير المعروف نوعاً من المعلومات التي لم نحصل عليها على الإطلاق حول الأشخاص الواقعين حتى حول أصدقائنا الأكثر حميمية». وذكر في الصفحة التالية ما يمكن لله وحده أن يعرفه.

إن بوث مذنب وذلك لافتقاره إلى حس تاريخي ولثمة سفسطة عنده. من الواضح أنه ليس بمقدورنا، على وجه اليقين، حتى لأقرب صديق لنا، معرفة ما إذا كان يخشى الله ويتجنب الإثم؟ ذلك يتعلق بالطبع بتعريف هذه المصطلحات في مثل هذه الأخلاق التاريخية وبواقع أن معاييرها النهائية تستند على الأفعال أو النوايا والدوافع. في

---

(38) W. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: [n. pb.], 1983) (1e éd. 1961), p. 3, comme pour ce qui suit.

عالم كعالم أيوب وهوميروس والحضارات القديمة، الرجل الصالح والتقي هو الذي ينجز الأعمال التي تحددها العدالة والتقوى، وذلك ما يمكن ملاحظته تماماً من الخارج، وبالأحرى في المجتمعات التي لم تكن توجد فيها بعد الحياة «الخاصة». هذه الجملة من سفر أيوب لا تتطلب وجود سارد «كلي العلم» يخترق الخفايا الموجودة في القلوب. سيكون بالتأكيد الوضع مختلفاً تماماً في الأخلاق عند كَنْتَ (Kant)، حيث لا يمكن أن نكون متيقنين من إنجاز فعل أخلاقي واحد في العالم، في حقيقة الأمر، بما فيه نحن، يكتب كنت، «لا نستطيع التوصل بشكل كامل، حتى بفضل الفحص الأكثر تقدماً، إلى الدوافع السرية (die geheimen Triebfederm)، وذلك لأنه عندما يتعلق الأمر بالقيمة المعنوية، فإن ما يهم ليست الأعمال التي نراها، لكن المبادئ الداخلية لهذه الأعمال التي لا نراها»[39]. انتقل مركز ثقل الأخلاق من الفضاء العام إلى الفضاء الحميمي، من الملحوظ إلى غير الملحوظ. ولهذا السبب بالتحديد في العصر ذاته، لا يمكن أن تحتفظ الحكاية بدلالة أخلاقية إلا من خلال إعلامنا بـ «الدوافع السرية»، لا بل السرية بالنسبة إليها بالتحديد، للشخصيات وليس فقط عن أعمالها، والعواقب التي تؤدي إليها والتي كانت فيما مضى تكشف عن معناها النهائي. كل ما سبق لا يعني بأي شكل من الأشكال أن كنت هو الذي دشن هذا التغيير، بل هو وافق عليه.

أما فيما يخص سفسطة بوث، فهي تتعلق بـ(husteron proteron)، أي أنها ترتكز على قلب نظام الأشياء ولا سيما السبب والنتيجة. يقابل بوث **الكتاب المقدس** (على أي حال كحكاية) بمبادئ حول الإنسان

---

(39) Immanuel Kant, *Fondation de la métaphysique des mœurs*, II, trad. A. Renaut (Paris: [s. n.], 1994), p. 78 (= AK. IV, 407).

اتخذها كبديهيات لا زمانية شكّلها **الكتاب المقدس** ذاته، تدين له بثقلها وبقوة عقيدتها. «فمن من الناس إذن يعلم ما يخص الإنسان، غير روح الإنسان الذي فيه؟» هذه جملة من سانت بول (I Corinthiens, II 11) والتي تلخص جيداً المُبرهن له. يجب المضيّ إلى عمق المسألة، فكل ما سبق ليس سوى نقطة انطلاق.

ليس بمقدورنا، وهذه حقيقة جليّة، الحديث عن ظاهرة ما ووصفها إلا من خلال الحديث عن شروط قابليتها للملاحظة، سواء أكانت تلك الشروط مقدمة لنا في الواقع، أو يمكن الوصول إليها لقاء جهد ما أم أنها موجودة في القانون أو في المبدأ أو حتى افتراضياً وعلى صعيد مرفوض من قبلنا أو بعيد عن المنال، لكن من الممكن من جميع الأحول محاولة وصف موقعه وقوانينه. يفترض وصف ما يقوم به شخص ما داخل حجرة وجود مراقب دقيق، لكنه خفي (مثل «الفأرة الصغيرة» الشهيرة في التعبير الشعبي، المفترض أنها وُهبت حساً وذكاءً إنسانياً). ويفترض وصف ما يشعر به شخص ما وما يريده وبماذا يفكر وجود مراقب روحي يكون موجوداً على مستوى الوعي ذاته، أو على مستوى أعمق وأعلى منه، وأشد حميمية له من حميميته الخاصة، وفقاً للتعبير الأوغوستي الشهير[40]. في هذه الحالة الأخيرة، لم يعد النظر فقط هو الذي يرى ما يجري في هذا الوعي، بل لديه كذلك فُسحة للرجوع إلى الوراء وحقل لتحليله والحكم عليه. إذ إنه في الأساس لا يمكن أن يكون المراقب سوى الله.

آلف الفكر الفلسفي والعلمي للقرن العشرين التفاعل بين المُراقِب والمُراقَب في العديد من الأنظمة. ففي جملة: «ثمة خفايا في القلب

---

(40) Saint Augustin, *Confessions*, III, 6, 11.

الإنساني لا يعلمها سوى الله»، لا يمكننا الفصل بين مقطعي هذه الجملة. من الاستحالة عقلانياً التأكيد على وجود مثل هذه الخفايا وعلى ما هو فحواها (حتى المبدئية والنموذجية)، دون أن نطرح بشكل واقعي أو افتراضي (ما يغير من كيفية التأكيد لكنه يترك الترابط سليماً) أن الله هو الذي يعلمها. تعود إذن السريرة التي كشفت عنها الرواية الحديثة إلى أصل لاهوتي وتوراتي. «القلب» التوراتي هو شرط احتمالها (مع الأخذ بعين الاعتبار، بالتأكيد، التعمق الذي خضعت له على مدى قرون). في الوقت ذاته، تعض الرواية اليد التي أطعمتها وتتمرد على مصدرها، من هنا تم التحفظ على الرواية او إدانتها مطولاً في العقول المتدينة، لأن السارد يحل محل الله. لماذا؟ فلدى الإنسان في كل زمان ومكان، ظاهر وباطن، وداخل وخارج. ويستطيع كذلك في كل مكان وزمان أن يكذب ويخدع ويكتم وأن ينتحل شخصية أخرى عنه. إلا أن تعالي الله وحده الذاتي، الله الخالق، يعمق ويميّز سريرة الإنسان. يميّز الإنسان جذرياً، ليس من خلال جعله قدوة عن غيره من الجنس الحيواني، ولا روحاً تجوّل عبر أشكال وحيوات عديدة، لكنه مخلوقه الوحيد، الذي ميّزه عن خلقه، ووهبه دعوة وحيدة تُلعب في زمن فريد، مرة فقط. ويُعمّقه من خلال حفر عمق جديدة للسريرة حيث لا تكون متاحة إلا له. نحن بحاجة إلى الله لمعرفة من نكون. إذ إنني بالنسبة إلى **الكتاب المقدس**، لا أقرر شيئاً عن نفسي وعن أزليتي إلا أمام الله، والله وحده (هذه المسألة تتعلق بالإيمان كإجابة إلى الله).

في حين أنه يصبح إذن ما هو الأكثر سرية في مكنوني، ما هو الأكثر خصوصية وأهمية بالنسبة إلي، وأن هذا السر البعيد المنال أصلاً عن الآخرين وحتى غير مؤكد بالنسبة إلي، لا يصل سوى لله وحده، ويكون جليّاً بالنسبة إليه. أن أؤمن بالله وحده، معناه أن أطرح في الحال أنني

أمام الله (Coram Deo)، وأنه يعرفني من جهة أخرى كشخص، حتى أنا بذاتي لا أقدر أن أعرف ذاتي. «ليتني أعرفك يا من أنت تعرفني (cog- nitor meus)، ليتني أعرفك كما تعرفني» صاح سانت أوغستين مخلفاً صدى لسانت بول[41]. غير أنه يجب إضافة أنه في الكتب المقدسة وفي التقليد الإيماني، هذا العمق المستحدث للقلب الإنساني - المعني قانونياً بفكرة أن الله وحده الذي يسبر الكلى والقلوب وأن سرهم يفوق كل حدة ذهن - لا يستخلص في الواقع إلا تدريجياً جميع النتائج التي أثقلها بالكلام والكتابات والممارسات.

أما فيما يتعلق بالتوافق بين الأكثر سرية والأكثر جوهرية، فإذا كان تحصيل حاصل طوال هذا التقليد، فهو لم يفرض ذاته بذاته، إذ إن العديد من الأفكار والحضارات تعتبر خلاف ذلك أن الحميميّة النفسية المتميزة عن عملي في العالم، على افتراض حتى الاعتراف بها، هي أقل الأشياء أهمية وأكثرها تفاهة، كمية لا تذكر. فالسريرة الوثنية ليست سرية بحق. والحيل والأكاذيب والكتمان هي قوى مسيرة في العالم. والسريرة القديمة (من العصر الكلاسيكي في جميع الأحوال) تم التفكير فيها على نموذج الخارجانية: فلنفكر في قياسات أفلاطون حول الروح، والتي قارنها في فيدر (Phèdre) بعربة بحصانين مع حوذي. تروي حكاية لوسيان (Lucien) أن مومو (Mômos) كان ينتقد الرجل الذي صنعه هيفايستوس (Héphaistos) لأنه لم يضع على صدره نوافذ يستطيع خلالها رؤية ما يتمناه وما يفكر فيه وما إذا كان يكذب أو يقول الحقيقة. وما تضيف إليه الشخصية بسخرية أنه كان لمومو ضعف نظر إلا أنه وبلا

---

(41) المصدر نفسه.

شك لدى محاوره عين ثاقبة يستطيع خلالها رؤية الباطن[42]. والباطن ليس سوى الظاهر الذي لا نراه في الواقع. في مسرحية **إيبوليت** (Hip-polyte) لـ(أوريبيد) (Euripide)، يرغب كذلك تيزيه (Thésée) بوجود إشارة خارجية للباطن، صوت مخصص للكذب[43].

أما الحَدّ الأوغستيني للسريرة أو بالأحرى المغالاة، فهو مختلف تماماً. فمن خلال تفسيره للمزمور 41، «غمرٌ ينادي غمراً» (الذي سيكون له صدى كبيراً عند فيكتور هوغو)، بعد أن عرّف أوغستين الغمر بـ «عمق منيع لا يمكن فهمه» وأنه من الاستحالة بلوغ عمقه، وشبَّه هذه الغمر بالقلب الإنساني.

«يستطيع الناس التكلم، ويمكن رؤية أفعالهم من خلال حركاتهم الخارجية وسماعهم من خلال خطاباتهم. لكن من الذي يمكننا اختراق أفكاره والكشف عن مكمون قلبه (inspicitur)؟ وما يحمله في باطنه وما يقدر أن يقوم به في الباطن وما يقوم به في الباطن وماذا ينظم في الباطن وماذا يريد في الباطن وما لا يريده في الباطن، من الذي يستطيع الإحاطة به؟»[44].

يؤكد التكرار الملازم لـ (quid intus) (في الباطن) قبل كل فعل على مدى اتساع الفضاء الداخلي حيث تُنجز أعمال عديدة. يرى سانت

---

(42) Lucien, *Hermotimus,* 20 (*Works,* éd. Kilburn (Londres: [n. pb.], 1990), t. VI, pp. 296-298).

(43) Euripide, *Hippolyte*, v. 928-930,
للتحليل المفصل للمشهد انظر في كتاب: *La voix nue* (Paris: [s. n.], 1990), pp. 181 sq.

(44) Saint Augustin, *Discours sur les Psaumes*, 41, 13 (Paris: [s. n.], 2007), t . 1, pp. 655-656.

أوغستين جيداً أن الكلام هو المجال الوحيد الذي يستطيع الإنسان من خلاله أن يكشف عن ذاته ويلاحظ من جهة أخرى أننا نفضل صحبة كلب عن رجل نجهل لغته فلا نستطيع التواصل معه: فالإنسان يبقى بالنسبة إلي عصياً على الفهم في حين أنني أفهم ما يشعر به كلبي[45]. يُعتبر هذا المثال حاد جداً بالنسبة إلى سانت أوغستين، فمن الواضح أنه من الإثم الكبير أن نحب كلباً أكثر من إنسان: فهو يسخط على المجتمع الروماني الشبيه بمجتمعنا لكن بأشكال أخرى، حيث يساوي عنده الخيل (السباق على سبيل المثال) أكثر من عدد كبير من العبيد.

إلا أن غموض القلب هذا ليس تبادلياً فحسب بل هو غموض ذاتي لذاته. ويستطرد قائلاً: «أي ضعف عميق كان مخبّأً في سانت بول، حينما تعامى عما كان يجري في روحه، ووعد بتهور كبير أن يموت مع أستاذه؟ أي هاوية لم تكن قط؟ إلا أنها هاوية مكشوفه في نظر الله» (nuda ocu-lis Dei)[46]. هذه الفكرة ذاتها موجودة في **الاعترافات** (*Les confes-sions*) عندما أكد سانت أوغستين أنه «ثمة شيء في الإنسان لا تعرفه الروح البشرية الموجودة فيه»، فقبل أن يقول «اعترف» أي بُح بسرك إلى الله وسلمه أمرك «حتى الذي لا أعرفه عن ذاتي»[47]. واستشهد بمثال مقاومة الإغراءات والمحن: من الذي يستطيع تقويمها سلفاً؟ فجبننا وشجاعتنا يفاجئاننا نحن بذاتنا. نحن بعيدون كل البعد عن المفارقة السقراطية القائلة بأنه كي نقول الكذب يجب معرفة الحق[48].

إن توجه الضمير وبصيرة «الروح» (أي تحديد المنشأ الحقيقي

---

(45) Saint Augustin, *De civitate Dei,* XIX, 7.

(46) Saint Augustin, *Discours sur les Psaumes*, Ibid.

(47) Saint Augustin, *Confessions*, X, V, 7.

(48) Platon, *Hippias Mineurs*, 366 B et E.

لنيّة ما أو رغبة ما)، وفحص الضمير هما في التقليد المسيحي مسار غير مستكمل لهذه الهاوية الداخلية التي نحن عليها وذو فجوات. قد يكون مشروعاً طائشاً أو ظالماً وقد يكون ضلالاً عن نية سليمة، وقد تنشأ نيّة نبيلة عن مصدر أناني أو شرير. ولأن سر القلب ليس هو دائماً سر ظالم، فهنالك أيضاً خلاف ذلك القداسة والكرم التي تفوتنا. قد أكون أنقى أو أنجس مما أعتقد. كل ذلك أُشير إليه هنا للتذكير. فالأمر لا يتعلق بكتابة تاريخ ولا بوصف وجوهه. ما يهمنا في هذا الصدد هو أن العمق السحيق للقلب الإنساني، والذي قد يكون سبر أغواره دون نهاية، سوف يكون الموضوع المميز للرواية في القرنين التاسع عشر والعشرين، وأن هذا البُعد هو أساساً توراتي وفي تاريخنا مسيحي بشدة.

أن يقدر الإنسان، صورة الله، في رحلته عبر الزمن، الوحيد، أن ينجو أو أن يضيع للأبد، في حين أن العالم المادي بذاته، بدلاً من أن يكون أزلياً كما هو بالنسبة إلى الفكر اليوناني العظيم، سينتهي ويعطي لما يحدث في هاوية قلبه ثقلاً استثنائياً. في ضوء ذلك، حتى الصغير يصبح كبيراً، وحتى الأمر الثانوي يصبح خطيراً: حادث صغير يطرأ في الحياة اليومية يمكن أن يكون له معنى هاماً بمقدار ما يكشف عما أنا عليه وعن توجهي. من خلال التفكر مليّاً في أحد الأشكال الثلاثة الكبيرة للشر المتمثل في الفضول، يروي سانت أوغستين كيف أنه عندما يكون في بيته يفكر أو يصلي، تكفي رؤية عنكبوت بسيط يغلف ذبابة صغيرة واقعة في عُكاشه كي تلهيه وتصرف عنه انتباهه. كم هي كبيرة هشاشة القلب الإنساني وتطايره وتقلقله! لكن قد تتاح لنا فرصة التفكير حول تعقيد وغنى الخلق الإلهي: «الله يكمن في التفاصيل» كانت تلك العبارة في

البدء، على أثر الرِواقيين[49]، فكر آباء الكنيسة، تورتليان (Tertullien) وسانت أوغستين، قبل أن تصبح الحكمة الشهيرة التي تتعلق بتعريف أعمال آبي فاربورغ (Aby Warburg) المؤرخ الفني الكبير. قد تكون هذه الذبابة الصغيرة فرصة للسقوط أو للنهوض!

أصرّ مؤرخو الأدب الإنجليز (متخذين في بعض الأحيان وجهة نظر سكان الجزر البريطانية) على أهمية التقليد الصارم، في معناه العام، في خلق شروط إمكانية الرواية الحديثة في القرن الثامن العشر. فالفحص اليومي للذات والمذكرات الروحية التي يُثبت فيها هذا الفحص حذراً من التقليد الشفوي وحيث أصبح مؤرشف حياتي الخاصة، وعرض استبطان حاد يرمي إلى فك إشارات دعوتي وتدبير الله لي (بسبب الاعتقاد بالقدرية)، كل ذلك تم توضيحه في العمل المتين لـ ج. ب. هانتر[50] (J. –P. Hunter) **قبل الروايات** (*Avant les romans*). إنه يشدد على البُعد التعليمي لرواية القرن الثامن العشر من خلال التحدث عن المنهج الأساسي «الوعظي» لديفو (Defoe). فالرواية تولي بُعداً أخلاقياً، وهي تخدم مشروع معرفة. الأمر الذي يجعل من الضروري ومن الواضح أن مثل هذا التفحص هو بالطبع إمكان الانخداع بالذات.

أما في المذهب الأوغستيني الفرنسي، وهنا أيضاً في المعنى العام لا يتوقف عند ذلك، وسنجد عند بروست (Proust) شيئاً حول دو لاروشفوكو (De La Rochefoucauld) وُضِع في حكاياته –

(49) أي أتباع الفلسفة الرواقية (نسبة إلى الرّواق الذي كان يجتمع فيه أتباع زينون التي تقول فلسفته أن كل شيء في الطبيعة إنما يقع بالعقل الكلي ويقبل مفاعيل القدر طوعاً) (المترجمة).

(50) J. P. Hunter, *Before Novels, The Cultural Contexts of 18 th Century English Fiction* (New York: [n. pb.], 1990), pp. 303- 309, p. 45-46, et p. 55-56 pour ce qui suit.

سيكون من غير المعقول أن نرغب في استخلاص واستخراج الرواية الحديثة من مصدر وسبب واحد، فالفكر المسيحي لهاوية القلب كان موجوداً منذ قرون دون أن ينتج روايات، على أي حال روايات تقصد استكشافه. لكن بالتأكيد يفرض السبر الأدبي لأسرار الوعي أن يكون البعد الذي قد تكون فيه هذه الأسرار خطيرة قد فُتح وأُنشأ حقاً. هذا لا يعني تضييق النطاق وتجنب كثافة التاريخ ووساطاته المتعددة وتحولاته كما فعل ريمي غورمونن في نهاية القرن التاسع عشر في روايته -*Six*) (*tine* (1890) والتي تحمل عنواناً فرعياً «رواية الحياة العقلية». حيث إنه يعدد فيها أجناس الأدب القديم ويستطرد قائلاً: «ولدت بشكل عفوي أولى القصص الروحية وأول رواية تحليلية في الموهبة الجديدة لفكر لديه طابع مسيحي، وقد كتب سانت أوغستين: بدأ الأدب الحديث مع **الاعترافات** (*Les Confessions*). ويجب أن يعود إليها لكنه تعجل قليلاً في الأمر! بدأت كثير من الأشياء مع الاعترافات، لكن بالتأكيد ليس الرواية. وغورمون (Gourmont) الهادف بلا شك إلى المذهب الطبيعي مقابلًا إياه بـ«الرواية التحليلية» بوصفها رواية روح، نسي أن زولا (Zola) هو من جانب إلى آخر عالم نفس. وعلى أي حال، كل ما ذكر أعلاه هو لتوضيح أنه ما اعتُبر على الدوام امتيازاً إلهياً أي الرؤية المباشرة لهاوية القلب الإنساني المنيعة هو ما يحدد فضاء الرواية الحديثة: يتطلب ثقل هذا القرار تأملاً دقيقاً. ففي نهاية قصة طويلة، يكتفي آلان باستعراضها بأناة: «الخيال الخاص بالرواية هو أن القارئ لا يجهل شيئاً من أفكار شخصياته ولا الأحاسيس المرافقة لها»[51].

ثمة بُعد مشترك لهذا النزوع نحو المعرفة الكلية النفسية والأخلاقية

(51) Alain, *Système des Beaux-arts*, X, 8, 1920.

في الرواية الحديثة وهو تحول آخر يطرأ على موضوع مسيحي أساسي، موضوع الكلية الإدلالية والتأويلية اللامتناهية. من خلاله يجب العودة لبرهة إلى مسألة التفصيل. وفي التأمل المسيحي في الكتابين، كتاب العالم و**الكتاب المقدس**، كل شيء دال، ودال بمعنى لا ينضب. فأي كلمة من **الكتاب المقدس** وأدنى جزء صغير من الخلق المادي يفسح المجال لتفحص لا نهاية له عما يريد الله أن يقوله لنا أو أن يظهره لنا من خلالهما: وإسناد هذين الكتابين الواحد إلى الآخر لا يقوم سوى بتوسيع عمق المعنى. وفي صفحة جميلة يبيّن فيها تورتليان أنه حتى في أصغر الكائنات كزهرة العوسج والصدفة وريشة طائر وبعوضة، يظهر فن الصانع الأعظم، الفنان الأكبر، الخالق، على هذا النحو تظهر العظمة في الضئيل[52]. لكن هل يجب القول إنه حتى التفصيل يُهمّ، أو أنه من وجهة النظر هذه ليس هنالك أي تفصيل؟

في النظام الخطابي، كان سانت أوغوستان يقول وهو يقلب النظام القديم للأساليب المتنوعة الملائمة للمواضيع العظيمة والتافهة والمتباينة بوضوح، يقول إنه عندما يتعلق الأمر بالخلاص الأبدي أو الهلاك الأبدي «كل ما نقوله عظيم». إذ إن العدالة والجور التي تظهر في الأعمال اليومية قليلة الأهمية بنتيجتها الدنيوية هي عظيمة كي تظهر ماهيتنا[53]. يؤكد السيد المسيح أن أي كلام باطل نتفوه به، سوف نحاسب عليه يوم الحساب[54]، هذا كلام يثير الرعب. استعاد ليفيناس (Levinas) هذه الفكرة، بقصد أم لا، قائلاً إنه عندما نتكلم يكون كل

---

(52) Tertullien, *Contre Marcion*,1, 14, trad. Braum (Paris: [n. pb.], 1990), pp. 162-164.

(53) Saint Augustin, *De doctrina christiana*, IV, 35.

(54) *Matthieu*, *XII*, 36.

ما نتفوّه به خطيراً. في ضوء ذلك لا يكون أي شيء بلا معنى أو يمكن التغاضي عنه أو غير جوهري، ولا حتى إعطاء أو عدم إعطاء كوب من الماء. وبالتالي لا شيء تافه. وذلك ولمرة أخرى، لا يشار إلى ذلك سوى للتذكير، للتأمل في شروط إمكانية الرواية الحديثة.

أشار ج. ب. هانتر، مع العديد من مؤرخي ومنظري الأدب الآخرين إلى أن الرواية الحديثة منذ ولادتها تتميز بكثرة التفاصيل. صحيح أنها موجودة بالتأكيد في أمكنة أخرى، «لكن الرواية هي التي خلقت فضاء شكلياً تكثر فيه مثل تلك التفاصيل. فالرواية تتغذى من التفاصيل وتتعلق بها وتفترسها»[55] لكن يجب التمييز بين أنظمة عدة أو عدة وظائف للتفاصيل في الرواية. فيمكن أن يتعلق التفصيل بنظام إيمائي يخفي عمليته الخاصة به وبما يدعوه معاصرونا «أثر الواقع». فتعددية الوقائع الصغيرة والعرضية والطارئة والجائزة والتناقضات الصغيرة التي تعطي انطباعاً بعدم قدرتنا على ابتكارها، هي جزء من لوحة عن العالم وتبدو أنها ترتسم وحدها بشكل عفوي. يكون هنا التفصيل بمثابة ميل عن النظام السردي: إنه ثمين من وجهة نظر الخداعية[56]. إذ إنه بالإمكان الاستغناء عنه ولأن أشكالاً أخرى من الكتابة قد حذفته منهجياً واستبعدته.

لكن هناك كذلك التفصيل في نظام الكلية الإدلالية، التفصيل الكاشف والذي لا ينطوي على أي طارئ والذي يطرح سؤال معرفة ما إذا كان هنالك حقاً ثمة شيء ما مثل التفاصيل. هذا التفصيل الموروث عن الكلية الادلالية المسيحية محولاً إياه: في ضوء البشرية، ليس هنالك ثمة شيء ليس له معنى. فالتفصيل المعطى على أنه طارىء يصرح قائلاً:

---

(55) J. P. Hunter, *op. Laud.*, p. 309.

(56) فن خلق الوهم (illusionnisme) (المترجمة).

«إنني تفصيل من الحياة الحقيقية»، كما قال فاليري (Valéry) في جملته عن القواعد اللاتينية (*Quia nominor leo*) أنها تعني :«إنني مثال من علم القواعد»، بطريقة مرجعية ذاتية. لكن الوضع مختلف هنا. فنظام الكلية الإدلالية يفرض قوانين الدلالة، التي يجب أن تكون قوانين العالم. كل شيء له معنى، بالتعريف، في الرواية كما في الأعمال اللغوية، ولكل كلمة ثقلها إلا أن هنالك روايات تفرض أن كل شيء لديه معنى في العالم، وأخرى تنكر ذلك. نحن نعلم افتنان بالزاك بكوفييه (Cuvier) من بين غيره من العلماء، وبمبدئه في ترابط الأشكال الذي يسمح بإعادة تشكيل حيوان بأكمله (أو على الأقل محاولة فعله) من خلال عظمة واحدة. وسماه «أكبر شاعر في عصرنا» في روايته **جلد الحَبَب**[57] (*Le peau de chagrin*)، وذكره مع جوفروا سانت هيلير (Geoffroy Saint-Hilaire) في مقدمة كتابه **الكوميديا الإنسانية** (*La comédie humaine*) حيث تم التأكيد على أن «الإنسان يميل إلى تمثيل عاداته وفكره وحياته في كل ما يلائم حاجاته، والأشياء ليست سوى «التمثيل المادي» الذي يقدمه الناس عن أفكارهم»[58]. وهذا بعد كل شيء أحد مبادئ علم الآثار. يجهل هؤلاء الذين يسأمون من الوصف البالزاكي أن رؤية المسكن أو الأشياء الموجودة فيه هي بالفعل استكشاف روح وقصة هؤلاء الذين يقطنوه. إن الأهمية المتزايدة لمفهوم «البيئة» الذي قام كل من ليو سبيتزر (Leo Spitzer) وإيريش أويرباخ (Erich Auerbach) بدراستها، تسير في هذا المعنى للكلية الإدلالية. ما دام كل شيء متضامناً، لم يعد هناك ثمة تفاصيل على الإطلاق.

---

(57) Honoré de Balzac, *Comédie humaine*, éd. Bouteron (Paris: La Pléide, 1950), t. IX, p. 29.

(58) Balzac, même éd., t. 1, p. 5.

ثمة مكان حقيقي للكلية الإدلالية هو المدينة، والمدينة الكبيرة على وجه التحديد. فجميع المؤرخين أظهروا دورها الأساسي في تطور الرواية وإنتاجها وتوزيعها وهي كذلك أحد المواضيع الهامة في الحداثة. فيجب على كل من يسعى لأن يميز بين الخطة الإلهية والفن الإلهي من خلال الطبيعة، فضلاً عن إلمامه الجيد بالعلوم، أن يتبع مساراً منعطفاً تخمينياً: بأي لغات كُتب كتاب الطبيعة؟ غير أن كل ما في المدينة بشري من صنع الإنسان وليس هناك ثمة شيء تستقر فيه أعيننا إلا ناتجاً عن قصد ما. حتى الأشجار الموجودة في الطرق والحدائق فقد تم اختيارها ورعايتها وتجهيزها. في كل مكان يظهر لنا معنى واضح ندركه بشكل دقيق أو لا ندركه. أن نتجول في المدينة يعنى أن ننكب على تفسير لا نهاية له لكتاب تكون خطانا هي التي تقلب صفحاته. هنا يكمن تأثرنا إزاء غير القصدي، كالعشب الذي ينبت بين بلاط الأرصفة أو العصفور الذي يعشش في حفرة في الجدار... فالمدينة هي مكان مشبع بالمعاني، حتى فيما لو تنوعت أشكال هذا الإشباع وطبيعة المعنى وفقاً للزمن. وهي كذلك مكان تكاثر التفاصيل الدّالة. وهي كذلك المكان الذي يكشف لي بشكل جيد عن محدودية ووحدة وجهة نظري في الالتقاء الأزلي للنظرات والحيوات، ويبين لي على الدوام أنني لا أرى الظهيرة إلا من بابي ولا الشارع إلا من نافذتي. يمكن لجولة لمدة ساعتين أو ثلاث أن تريني الأوساط جميعها وإمكانيات الوجود الاجتماعي كلها، المباح وغير المباح بواقع تقسيم العمل الصارم (قبل أن تبتعد النشاطات الصناعية عن المدن).

فالمدينة الكبيرة الحديثة هي إذاً مملكة الذاتية، حيث لا وجود سوى لها ولأعمالها ولا لقاء إلا مع ذاتها وحيث تسوق معها محادثتها اللا متناهية. وهي مكان روائي بامتياز تجعل من العالم الريفي بطريقة غير

مباشرة، عالماً غريباً جداً وغرائبياً وغابراً، فتجعله بدوره إذن روائياً من خلال نظرة الحضري له. فأبسط أعمال الحياة الزراعية التي لم يكن هناك حاجة إلى وصفها في العصور السابقة، حيث إنها كانت مألوفة بالنسبة إلى الجميع، اتخذ منها شعراً مخالفاً للمألوف، كذلك السحر المقلق لرحلة ما إلى بلاد الأقزام. تكثر الأمثلة في الرواية. في الأدب السابق، كأدب التشرد على سبيل المثال، كان ينبغي أن أغادر مكان ولادتي (أو أن يأتي غريب إلى قريتي) كي أكون شاهداً على غير المألوف والمدهش: يكفي في المدينة الحديثة الخروج من بيتي أو حتى النظر من نافذتي كي أكون شاهداً على ذلك.

في الواقع هذه الملاحظات المدنية أو الميتروبولية المختصرة لا تحوّلنا عن موضوع حديثنا الحاضر والذي هو تجلي سرائر القلوب. فهنالك العديد من الأساليب انتهجتها الرواية كي تدخل وتنقب في الوعي. إحدى هذه الأساليب هي المقاربة على مراحل بدءاً من البيئة، كما في الغالب عند بالزاك: حيث يتم الكشف عن السريرة بشكل تدريجي والمجسدة والمترسبة في المنزل والأثاث والأغراض (ستعتمد السينما الأسلوب ذاته مثل بداية فيلم الذهان (Psychose) للمخرج هيتشكوك (Hitchcock)، حيث يتم الدخول على الفور إلى عالم تخلى الله عنه). ثمة أسلوب آخر، من خلال استخدام الأسلوب المباشر الحر ويستقر فيه مباشرة ويكشف لنا عنه من خلال النظرة التي يحملها عن بيئته: نحن لا نرى السمكة في حوضها لكننا نرى ما تراه السمكة داخل حوضها. وهنا لا يسعنا بهذه النقطة سوى الرجوع إلى الدراسة الرائعة لإيريش أويرباخ (Erich Auerbach) عن صفحة من صفحات رواية **مدام بوفاري** (*Madame Bovary*) حيث يقول فلوبير (Flaubert) عن إيما (1.9): «بدت لها كل مرارة الحياة مُقدمة في طبقها، ومع تصاعد

دخان اللحم المسلوق، تصاعد عمق روحها كباقي النفحات التي فقدت طعمها»[59]. إنه لشيء مريع وعظيم وعظيم كونه مريعاً. هذه الوجبات المضجرة التي لم يتم وصفها في العصور السابقة، أو أنها وُصفت بشكل كوميدي (قام بذلك ديكنز (Dickens) بمبالغاته الاعتيادية)، تأخذ ثقلاً غير اعتيادي بواقع أن، وكما يقول أويرباخ، نظرة إيما لطبقها أصبحت نوعاً ما من قيامة وجودية لإيما (بمعنى كشف كامل، في ضوء نهائي). من الجيد قول إنه لم يعد هنالك تفاصيل: فالدخان المتصاعد من اللحم المسلوق يكشف كذلك عن العمق الهابط لروح مريرة.

لكل شيء معنى ومعنى عميق في ضوء الروح الإنسانية، فحتى ريشة العصفور الصغيرة لها معنى بالنسبة إلى تورتليان (Tertullien) في ضوء الفن الإلهي. لكن بالطبع لا يتعلق الأمر بالمعنى ذاته، طالما أنه لا يستدعي إجراءات التفسير وفك الرموز ذاتها. وبالتأكيد لا يمكن اعتبار التزايد الكبير للسبر النفسي في الرواية الحديثة وقصد الإدراك القلبي الحسي بشكل يزداد عمقاً، على أنها ظاهرة حصرية متعلقة بتاريخ الأدب قصراً. فكلاهما يملكان شروط إمكانياتهما الدينية والفلسفية والتاريخية. ومحاولة تحليلها قد تكون موضوع كتاب آخر. يمكننا فقط أن نبيّن أن أنسنة العالم هي إحدى هذه الظواهر. من أنسنة العالم يُفهم أن الكرة الأرضية برمتها تميل إلى أن تكون بيئة إنسانية مُحتلة ومستكشفة ومستغلة ومُعلمة ومخططة بنماذج مصطنعة وسلسة متصلة من المعاني حيث نوجد بسهولة، في حين أن منذ زمن بعيد كانت البيئات والمواقع الإنسانية أشبه بجزر وواحات في عالم برّي وغير إنساني، خضعت لظهور معمورات بشدة وهي دائماً عرضة للغزو (فلنفكر في العلاقة بين الغابات

(59) E. Auerbach, *Mimesis*, trad. Heim (Paris: [n. pb.], 1968), chap. 18, pp. 478-487.

والأراضي الصالحة للزراعة). إن التوق لرؤية ماذا كان يوجد عندما لم يكن الإنسان موجوداً والانبهار بالطبيعة البرية، الجبال أو الصحراء يعاكس هذه الأنسنة للعالم وفي الوقت ذاته يقودها إلى أعلى قواها، بما أنه بعملية مكشوفة، تهرع حشود كبيرة من الناس لرؤية الأماكن الخالية من البشر وأثارهم وتؤنسها إلى أقصى حد وتحوّلها إلى الأشياء ممتعة جمالية. يفسد المراقب جذرياً معنوياً ومادياً طبيعة ما هو ملاحظ. (نقلة سريعة لهذه الحجة تكون كنقد لمشروع روب غرييه (Robbe –Grillet) عن عدم أنسنة نظرتنا إلى الأشياء.) هنا حيث يميل الإنسان إلى عدم رؤية إلا ما هو إنساني، طبيعي أن نميل إلى عدم وصف الأشياء من خلال ثورة كوبرنيكية أخرى، إلا كموضوع فكرنا وامتداده والتعبير عنه و»تمثيله المادي» (بحسب مصطلحات بالزاك)، وجعلها إذن أمكنة الكشف عن سرائر القلوب.

هذا الإفشاء لأسرار القلب أو هذا الإدراك القلبي الحسي الذي يُشكل بُعداً أساسياً للرواية الحديثة، يقدم بالتأكيد أشكالاً عديدة. فتأكيد سراً ما أكثر سرية يوازي اختراع أنماط الرؤية والأسلوب المطلوبة لاستكشافه. بالمقابل أكد بول فاليري (Paul Valéry) على هذا الرباط بشكل عكسي. نحن نعلم نظرته النقدية جداً للرواية كما للتأملات النفسية المستدعاة من قبل هذه الكائنات الورقية التي هي الشخصيات. إلا أن ذلك يضاهي تحديداً نفيه للأسرار ورفضه لفكر أن ثمة سراً قد يكون جوهرياً بالنسبة إلى القلب الإنساني. كتب في صفحات مُعنونة بـ (فرضية) (Hypothèse):

«من الممكن أن يكون جوهرنا السري ليس سرياً إلا بالنسبة إلى بعض الأعمال من الخارج، ولا يُحامى عنه سوى جزئياً ضد التأثيرات الخارجية. فالخشب ليس معتماً سوى بالنسبة إلى الضوء الذي تراه أعيننا،

وهو ليس معتماً بالنسبة إلى الأشعة الأشد حدة. هذه الأشعة المكتشفة، قد غيّرت فكرتنا عن الشفافية تماماً ... إنني أجازف في الاعتقاد بأن: سوف نعتبر ذات يوم أن تعبير «الحياة الداخلية» لا يعود إلا إلى وسائل الإنتاج والاستقبال الكلاسيكية – الطبيعة، إن جاز لنا التعبير»[60].

بالنسبة إليه، هذا السر إذن ليس سوى نسبي، وقد يكون كله مؤقتاً: في هذه الحالة قد يكون اللعب فيه ومعه في الرواية لا يقدم أي منفعة فكرية شديدة. لكن ما هو لاذع هو أنه في هذه الحالة، يلتقي المنافح عن العمق مع ذلك الذي يعتبره وهمياً، يلتقيان معاً في مثالية شفافية ورؤية كاملة لتشريح الوعي.

يمكن أن نفرق بين قوتين متمايزتين للإدراك القلبي الحسي. تقوم الأولى على الدخول (أي دخول وهمي) إلى الكلام الذي يخاطب به الوعي ذاته، إلى الإدراكات الحسية التي تخصه: ندخل فيه ونعيش فيه ونصفه. نصفه كما يتراءى لنا وكما يقوله لذاته. وتقوم القوة الثانية على اجتياز هذا الترائي وعلى الدخول (أي دخول وهمي أيضاً) إلى كل ما لا يبدو له منه، وإلى كل ما يبقى سرياً بحد ذاته بالنسبة إليه، بشكل كلي أو جزئي، وإلى ما يشعر به ويريده ويرغب فيه ويفكر في عمقه دون أن يكون لدية الرغبة أو القدرة على قوله لنفسه، نحن نعرف عنه أكثر مما يعرفه هو عن نفسه. وذلك يفرض بالتعريف أن يكون أو يقدر أن يكون مكاناً وهمياً أو وهماً حول ذاته. وهذا قديم قدم الفلسفة ذاتها، ليس لنا سوى التفكير بسقراط وأفلاطون: اعتقد أنني أعرف ولا أعرف شيئاً، أعتقد أنني أولي اهتماماً بنفسي وفي الواقع إنني أولي اهتماماً ليس بنفسي...

---

(60) P. Valéry, *Regards sur le monde actuel, oeuvres*, éd. Hytier (Paris: La Pléiade, 1966), t. II, p. 943.

إن التقليد الديني الخاص ببصيرة الأرواح وتوجه الوعي قد عمقه على وجه الخصوص، وخصصه. فيكفي على سبيل المثال الاستشهاد بكتاب الصوفي اليسوعي فرانسوا غيلوريه (François Guilloré) **أسرار الحياة الروحية التي تكشف عن الأوهام**[61] (*Les secrets de la vie spi-rituelle qui en découvrent les illusions*)، الذي وصف فيه وصنف العديد من الأشكال:

«يعود اسم الأسرار هذا تحديداً إلى هذا العمل بما أنه ليس هناك شيء في هذا النمط من الحياة، يكون عاده بهذا المقدار من التخفي والعمومية كالأوهام. ليس هناك شيء بهذا المقدار من العمومية، إذ إن الأوهام هي في جميع حالات الروح وفي جميع الأشخاص وفي جميع طرق النعمة وفي جميع ممارسات الشكر. وليس هناك شيء بهذا المقدار من التخفي، إذ إنها تحمل جميع مظاهر الفضيلة: فأولئك المخدوعون يحبونها مثل خير حقيقي، وما هو أسوء، أنهم اعتادوا الدفاع عنها من خلال تبريرهم إياها».

ها قد نُبّهنا! لكن بالتأكيد لا يعتبر الأب غيلوريه نفسه الله: فقد سلمنا دليلاً يسمح لنا بتحريرنا من الأوهام وبالسبر في أغوارنا وعدم اتخاذ أحكامنا الخاصة قبل التأكد منها، وبالتالي أن نطهر أنفسنا من خلال ممارستنا بأنفسنا الإدراك القلبي الحسي الخاص بنا. في هذا الصدد، سوف تنوب الأخلاق وعلم النفس عن الروحانية لتكون بمثابة دعم للإدراك القلبي الحسي الروائي. فالطريقة التي تمارس بها في هذا النظام ما يُدعى بالسارد كلي العلم ليست ظاهرة أدبية حصراً: فالمعايير

(61) Préface, Paris, 1673، قمت بتحديث الكتابة لكن كما ينبغي احترمت علامات الترقيم.

والمبادئ التي يتم من خلالها السبر في الشخصيات، والمفاهيم التي تتشكل معها هذه الأحكام لا تأتي إلى الأدب من الأدب حتى فيما لو كان الأدب يحددها بطرقه الخاصة. فكلما كان المشروع الحكمي للرواية الذي يريد أن يوجه ويعلّم قوياً، كانت ممارسة هذه الأحكام تقدر أن تكون مُلحة (لنشر على سبيل المثال إلى جورج إيليوت (George Eliot) أو جورج بيرناسوس (Georges Bernanos)). أما بخصوص الامتناع عن أحكام كهذه الأحكام، ورفض معرفة المزيد عنها، فقد يكون لهذا معانٍ عدة: إن اختيار محي الراوي في الأدب أو في الفن، أو الإرادة الأخلاقية في التعليم حتى من خلال هذا الامتناع، مثل «لا تحكم أبداً» (لنفكر هنا بفلانيري أو كونور (Flannery O'Connor)).

لكن إذا كان يبدو واضحاً من حيث المبدأ، وإذا كان العديد من الروائيين والنقاد قد اعتمدوا عليه (مستخدمين مصطلحات أخرى)، هذا التمييز بين قوتي الإدراك القلبي الحسي هو بالواقع مليء بالثغرات ومزعزع، إذا شملنا القارئ (كما في نظام آخر، التمييز بين القول والعرض (telling, showing) لـ ب. لوبوك (P. Lubbock) الذي أراد أن يقنن فن هنري جيمس[62] (Henry James)). إذ إن هذا الكلام الداخلي للشخصية، السري في الجوهر، قد يحققه الكاتب ويكون القارئ شاهداً عليه. وإن لم يكن أي حكم أخلاقي قد نُطق، وإن لم تكن أي جملة قد مرت بوضوح وراء وعي الشخصية، فبناؤه يقدم بالضرورة الدعوة إلى هذا الحكم بدلاً من ذلك، وإننا بالتعريف نمرّ وراء وعينا من خلال قولنا

---

(62) إن عمل لوبوك: Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (Londres: [n. pb.], 1921).
يستحق الاهتمام. فكان له تأثير كبير من خلال الانخراط والالتحام والرفض الذي يثيره. ناقش بوث هذا الشيء.

على العلن ما لا يمكن لأحد أن يسمعه غير الله. إن الوهم حيث يمكث وعيه مُبيّن بطريقة بحيث يظهر على أنه معذور أو غير معذور، وحتمي ومأساوي أو على أنه وصم الدناءة. والقارئ ذاته هو كائن عملي أو أخلاقي لا يقدر أن يبقى معلقاً بأي معيار من المعايير (حتى فيما لو كانت معاييره لا تطابق معايير الكاتب)، خلف الخير والشر (نيتشه بذاته يستمر في الحكم على ذلك).

أينبغي من أجل ذلك أن نشارك جاك مارتن استياءه أمام إفشاء الأسرار الذي تقوم به الرواية الحديثة؟ بداية قد يتسنى لنا أن ننسى (وتلك هي حجة ضده «من فمك أدينك») أن هذا السبر في غور الحميم كان بداية موجوداً في التقليد المسيحي قبل أن يغزو الرواية. وأن ننسى على وجه الخصوص الكيفية الخاصة بالخيالي، تماماً مثل رجل إطفاء سان فرانسيسكو الشهير، الذي أطلق الرصاص على الممثل الذي كان يستعد للعب دور «جريمة قتل»: إن مواقفي أو أحكامي على أفعال ما أو شخصيات ما، والتي ليست سوى على صيغة «كما أن»، ليست هي بذاتها سوى شبه أحكام وشبه مواقف، حتى فيما لو كانت تنتمي إلى حقيقة حياتي، كسير خيالي. ولنعلم على سبيل المثال أنه لو كان قارئ الروايات البوليسية يكشف عن رضى حقيقي، عن القسوة والعنف، أو عن قلق إزاءهما، فينبغي إفشاء سر قلب القارئ وبالتالي وقوعه بذاته في الخطأ الذي نحذر منه.

هذه الأسئلة مازالت إلى الآن أسئلة بما أنها مفتوحة، كيف تكون محاولة الإجابة عليها قدر الإمكان؟ مثل جميع الاعتبارات الفنية، ما نتعلمه من الأعمال الفريدة والعظيمة، هو مصدر معرفة وحيد. يتجلى الوعي في الرواية بأنماط مختلفة، تدخل بكثرة إلى حياة الوعي والأفكار التي تتشكل منه. من الواضح أن الأمر لا يتعلق بكتابة تاريخ للرواية

الحديثة في هذا الصدد، وقد تكون تلك مهمة لا نهاية لها، ولا بالقيام بمختارات عشوائية بحسب ميول كاتب هذه السطور. من أجل هذا ينحصر هذا المشروع بكُتاب عرفت عظمتهم بالإجماع. وهو محصور في أدب القرنين الماضيين وهو يعكس حدود كفايات المؤلف اللغوية، إذ إنه من الضروري لدقة التحليلات التمكن من قراءة الأصل. من المؤكد أنه من الخسارة غياب الرواية الروسية، غير أنه لا أحد يمكنه تعدي حدوده. كي يحتفظ هذا الكتاب بنسق إنساني وكي ينظر كاتب سطوره الذي لم يعد شاباً في إكماله، ينبغي وجود مبادئ تحديد. تنظر بعض من فصول هذا الجزء في أعمال عظيمة عدة لروائيين من أمثال ستاندال وبالزاك وهوغو، بينما ينحصر البعض الآخر منها على كتاب يعتبر أكثر أهمية بالنسبة إلى الموضوع (مثل **الأمواج** (*Les Vagues*) لوولف (V. Woolf) أو **اللامسمّى** (*L'innommable*) لبيكيت (S. Beckett). ينتمي النقص والتقصير أساساً إلى مشروع كهذا: فضلاً عن غياب الرواية الروسية، يُعتبر غياب جويس (Joyce) هو الأكثر وضوحاً. فلديه مواضيع كتب جيدة جداً في أفق هذا الحديث بحيث إني لا أشعر نفسي على مستوى، حتى بنية تجديد طرح السؤال جزئياً.

من المقرر أن ينجز هذا العمل بمشيئة الله على شكل جزأين، يشكل كل جزء وحدة متكاملة في المعنى بحيث من الممكن قراءة كل جزء منفرداً. تم للتو عرض المسألة التي تتصدر العمل كذلك ستظهر الخلاصة العامة في الجزء الثاني من الكتاب. إن توزيع الجزأين شكلي. يدرس هذا الجزء المونولوج الداخلي في المعنى الحصري الأدبي للكلمة: الكلام المُبلغ به من قبل شخص ما بطريقة صامتة، مقدم بشكل أسلوب مباشر في السرد. وسيدرس الجزء الثاني العرض المائل للوعي في شكل سرد، وعلى وجه الخصوص من خلال الأسلوب غير المباشر

الحر. لم يكن الأمر يتعلق بتقسيم الكُتاب إلى فئتين، هؤلاء الذين سيتم التطرق إليهم في الجزء الثاني أمثال هنري جيمس (Henry James) أو فلوبير، هم يختلفون أشد الاختلاف عن الكُتاب الذين تمت دراستهم في الجزء الأول، وهنالك بعض التجاوزات في هذا التقسيم الشكلي. كذلك هنالك اختلاف في بنية العمل، يقوم هذا الجزء بدراسات حول الكُتاب بينما يستوجب الجزء الثاني فصولاً موضوعاتية حول لحظات فريدة للوعي، مثل الحلم أو القلق. ومبدأ آخر من مبادئ التحديد هو أن هذا الكتاب يكتفي بروايات مكتوبة بصيغة ضمير الغائب (باستثناء الفصل حول بيكت وسيتم تبريره). لقد تباحث منظرو الأدب كثيراً لمعرفة فيما لو كان التمييز بين الكتابة بصيغة ضمير المتكلم أو الغائب جوهرياً وحاسماً أم لا من وجهة نظر سردية. لكن السؤال المطروح هنا والمفروض من هذا الخيار هو اختراق وعي آخر (والذي وللأسف الشديد جداً استبعد بروست (Proust)).

فليغفر لي القارئ استخدامي صيغة ضمير المتكلم في ختامي لهذا العرض. يدين هذا العمل كثيراً لكتاب دوريت كوهن (Dorrit Cohn)، **الشفافية الداخلية**[63] (*La transparence intérieure*)، والذي قرأته شخصياً منذ حوالي ربع قرن والذي كان موضعه في جزء منه هو ذاته. إلا أن المقاربة من عالم فينومينولوجيا فضلاً عن كونه اختصاصياً في النظام التاريخي في عهود أقدم، تقدم مقاربة أخرى ونظرة أخرى دون أن ننقص من عرفان جميع المؤرخين الآخرين الذين سيتم ذكرهم بشكل تدرّجي. فضلاً عن ذلك، المقصود هو لحظة ضمن مقصد أوسع لجينولوجيا

(63) العنوان الفرعي للكتاب هو «طرق تمثيل الحياة النفسية في الرواية»، ترجمه عن الفرنسية أ. بوني (A. Bony)، (Paris 1981) والعنوان الأصلي للكتاب: هو *Transparent Minds* (Princeton 1978).

أشكال السريرة، والطريقة التي تصبح فيها «ذاتية» والتي يشكل كتابي **رمزية الجسد** (*Symbolique du corps*) (2005) جزءاً منها.

أقدم للجمهور ويعتريني بعض من الخوف والخشية حيث إنني لست بناقد أدبي ولا اختصاصي في الرواية، هذه التأملات حول كُتاب عباقرة، تبحث مجموعة أخطبوطية متزايدة من الكتب في منظورات غير متماكنة. لكن كما يعتقد جاكوب بوركهارت (Jacob Burkhardt) أنه قد تنهدم الثقافة من خلال الإفراط في التخصص، الذي ينتج عدم التواصل، كما التقزيم، هل ينبغي إذن المجازفة بالسفر بدون جواز السفر، ولا رخصة مرور.

ملاحظة للقارئ:

لقد تجنبت قدر الإمكان استخدام مصطلحات اختصاصية مع ذلك متفاوتة كثيراً من كاتب إلى آخر. بالرغم من أنني لا أجهل التمييز بين الكاتب والراوي، إلا أنني استخدمت في الغالب اسم الأول، فيما عدا لو كان ذلك ضاراً كعادة الفلاسفة الذين قاموا بذلك في حوارات أفلاطون.

القسم الأول

القرن التاسع عشر

الفصل الثاني

ستاندال

و«القلب الإنساني شبه عار»

كتب ستاندال ملاحظة هامشية في كتابه **الحوليّات الإيطالية** (*Chroniques italiennes*) حيث استند على وثائق، كتب ما يلي: «لا يمكن أن تسير هنا المنفعة التاريخية مع منفعة الرواية. فالرواية تدّعي بأنها تُخبر عن كل ما يجري في قلوب أبطالها»[1]. إن إمكانية تحقيق المستحيل، أي الدخول في حميميّة وعي آخر، هي خاصية أساسية للخيال على هذا النحو وهذا ما يميّزها عن التاريخ، وهذا ما فكرت به مليّاً دوريت كوهن[2] (Dorrit Cohn) اليوم. غير أن هذه الـ «هنا» التي استهل بها ستاندال شرح كتابه، لديها «أماكنها الأخرى»، إذ إنه وفي الكتاب عينه، لم يتردد ستاندال في إدخالنا في أسرار النفوس مستخدماً

---

(1) Stendhal, *Romans et nouvelles*, éd. Martineau (Paris: La Pléiade, 1952), t. II: *Les Chroniques italiennes*, p. 1452.

سوف يتم تلخيصهم لاحقاً.

(2) D. Cohn, *Le propre de la fiction,* trad. Hary- Schaeffer (Paris: [s. n.], 2001).

المونولوج الداخلي حتى ولو بشكل أقل مما يفعله في رواياته الكبرى: «اعتلت وجنتا الأميرة حمرة فجائية، وأصبحت قرمزية. فكر الفارس بأنها سوف تختنق من الغضب، سوف تصاب بسكتة دماغية»[3]. وفي الحوليّات ذاتها، نجد الجملة القائلة: «خرج الكونت من دير القديس ريباراتا (Riparata) وهو يفكر مليّاً» تبعها مونولوج داخلي من خمسة عشر سطراً يوضح فحوى فكر الكونت، قبل أن يأتي تفسير سردي نصعد خلاله درجة يقدم لنا كل ما لم يُقَل: «لم يجرؤ الكونت على الاعتراف بالضبط بجميع الدوافع التي جعلته يصمت»[4]. فالصمت الداخلي الذي يشيّد صمته الخارجي يجعله مسموعاً بالنسبة إلينا. غالباً ما لاحظ النقد تكرار مدونات من هذا النوع بقلم ستاندال.

ما يُشار إلينا في مكان آخر على أنه يتوارى، يُقدم إلينا في النهاية بالتعريض، هذه المرة بواسطة سرد بأسلوب غير مباشر حر ومن خلال جملتين قصيرتين من المونولوج: «من يقدر على التفوه بالأفكار التي كانت تقلقها طوال هذا اليوم الطويل؟» إذ إنه يُقال لنا فيما بعد ما تسمعه من بعيد، ثم إنها أصبحت تميز تدريجياً («وقع كل خطوة من هذه الخطوات التي تبدو أنها تدوّي في قلبها») وهذا ما تنظر إليه فانينا (Vanina) الوحيدة في مصلى الكنيسة وما تشعر به عندما تراه[5]. تتفوق هنا «منفعة الرواية» على «المنفعة التاريخية» حسب عبارات ستاندال. كتب المؤرخ أرثر شوكيه (Arthur Chuquet) في كتابة الكبير الذي ظهر في العام 1902 وبأسلوب لا يخلو من الفكاهة الرزينة: «حتى في روايته **حياة روسيني** (*Vie de Rossini*)، مُنح للمايسترو مونولوج : وضعتُ،

(3) ch.; p. 739.

(4) ch., p. 800 – 801.

(5) ch., 769-770.

قال،...»[6]. هذا الإدراك القلبي الحسي، خاصية الخيال، حدث لستاندال أنه حلم بالاضطلاع به بشكل سحري في الحياة الواقعية بما يتمتع به من «مزايا» غريبة: «عشرون مرة في السنة، يستطيع ذو الامتيازات تخمين أفكار جميع الأشخاص المحيطين به وعلى بعد عشرين قدماً. – ومائة وعشرين مرة في السنة يستطيع رؤية ما يفعله فعلاً أي شخص يريده»[7]. إن الامتياز الأول هو أكثر ندرة إذ إنه أثمن. إنه الامتياز الذي تقدمه لنا الرواية الحديثة بشكل دائم.

بالطبع يحدث في بعض الأحيان أن يتساءل ستاندال عن حدود هذا الاختراق، الحدود المُعتبرة من جانب الوعي المطلوب السبر في أغواره كما في وعينا الذي يسبر، والمحدودية التاريخية للإنسان هي واحدة منها. يُعتبر والتر سكوت بلا أدنى شك أول روائي جعل من ذلك مُسلمة أساسية، من خلال تبيين أن إدراكاتنا الحسية ذاتها تتغير كذلك أفقنا مع انخراطنا في الزمن. كتب ستاندال:

«يقول لي الزهو الأدبي إنه ربما لم يكن من المستحيل بالنسبة إلي زيادة أهمية عدة مواقف من خلال الشرح الموسع بشكل أكبر، أي

---

(6) Stendhal, *Oeuvres intimes*, éd. Del Litto (Paris: La Pléiade, 1982), t. II , p. 987,

ولد في العام 1853 وهو أستاذ في Collège de France وهو معروف على وجه الخصوص بأعماله العديدة حول الحروب الثورية.

(7) Stendhal, *Oeuvres intimes*, éd. Del Litto (Paris: La Pléiade, 1982), t. II , p. 987,

وهو المقال 21 في: *Privilèges* في 10 نيسان/ أبريل من العام .1840 ما الذي يدعو إلى التفكير من رجل في هذا العمر تثقف على يد التنويريين، يخضع إلى مثل تلك الهواجس السخيفة (تحويل امرأة إلى هرة... إلخ) واستثنى المرأة المحبوبة، انظر في تعليق، انظر: J.-P. Richard, *Littérature et sensation* (= *Stendhal- Flaubert*) (Paris: [s. n.], 2003), p. 55.

بتخمين وروي للقارئ وبشكل مفصل ما كانت تشعر به الشخصيات. إلا أنني هذا الشاب الفرنسي المولود في شمال باريس، هل أنا على أتم الثقة من أن أخمن ما كانت تتكبده هذه الأرواح الإيطالية في العام 1559؟ استطعت على الأكثر أن آمل تخمين ما قد يبدو أنيقاً ولاذعاً للقراء الفرنسيين في العام 1838»[8].

بالتأكيد تثير هذه الملاحظة الأخيرة السخرية، إذ إن ستاندال يدعو القارئ، وفي الكتاب ذاته، إلى عدم البحث عن «أسلوب حاد» و«متألق بإيحاءات جديدة وبطرق تشعر أنها دارجة»[9]. فالقراء الفرنسيون في العام 1838 هم ليسوا القلة المحظوظة (Happy Few). إلا أن المسافة التاريخية المذكورة لها أيضاً بُعد قِيميّ[10]: فهي تفصل بين الحقيقي والمصطنع والصحيح والمريض والعميق والسطحي. هذا ما كانت تؤكد عليه مقدمة الكتاب. يتساءل ستاندال فيما لو كان بمقدورنا أن نجد خارج إيطاليا «عصراً» على قدر من صفاء الزهو، يجعلنا نرى القلب الإنساني شبه عار. وأضاف قائلاً: «إنني على يقين اليوم من أن إنجلترا وألمانيا وفرنسا منغمسة في التكلف والزهو في جميع أنواعه، كي تستطيع منذ زمن طويل تقديم إضاءات حية كثيرة على أعماق القلب الإنساني»[11]. ومع ذلك، ما سيشرع ستاندال في فعله في **الأحمر والأسود** (*Le rouge et le noir*) وفي **لوسيان لوفان** (*Lucien Leuwen*) (واللذان سيرتكز عليهما هذا الفصل)، وكذا بالزاك وهوغو لكن بشكل مغاير، هو وضع الرواية في خدمة مشروع معرفة. وكما قال في المقدمة ذاتها: « أحب

---

(8) Ch., p. 712. Sur la distance, *cf.* p. 556.

(9) Ch., p. 654.

(10) متعلق بعلم القيم (المترجمة).

(11) Ch., p. 557 et p. 556 pour ce qui suit.

ما يصوره القلب الإنساني، لكن قلب الإنسان الذي أعرفه وليس قلوب الريكارا» (وهي قبيلة غريبة). لكن كيف نصف القلب الإنساني ونجعله شبه عار؟ إذ إن لا شيء مما سبق ذكره بقي خاصاً.

يمكن أن تكون نقطة بداية، بداية جملة من رواية **الحوليّات الإيطالية** والتي معها سنغادر الحوليّات: «عندما يتجرأ المرء مصادفة وهو يجري وحده عند هبوط الليل، على التفكير في الفن العظيم في معرفة القلب الإنساني (...)»[12] يا لها من كلمات روائية تكشف عن روائية ستاندال! بداية من خلال كلمة «مصادفة» التي ستؤدي إلى ما هو أساسي أكثر، الطارئ الذي يفتح القدر. ومن خلال الرنين بين عمق العالم وعمق القلب: فعندما نكون وحدنا على عتبة الليل، نتجرأ على عبور عتبة معرفة القلوب، فالهاوية تستدعي الهاوية. ومن واقع أننا لا نتأمل شيئاً عندما نكون قابعين على أريكة غرفة نومنا، لكن في الطريق عندما «نجري» وبحيوية كي نجد الطرق المؤدية إلى القلب. لكن أيضاً تكمن (أهمية كلمة «وحده») إذ إن هذا التأمل سوف يأخذ على الفور شكل محاورة مع الذات، وأن المرآة التي تعرف الرواية علانية بالنسبة إلى ستاندال سوف تطبق على قلبنا. في الواقع ما يميّز كبرى روايات ستاندال هو الاستخدام المفرط والخاص للمونولوج الداخلي الذي يسمح له بشبه الكشف عن القلب الإنساني لا بل بالتحرر من الـ «شبه». على الرغم من قدرتنا على قراءة أعمال كاملة حول ستاندال من دون التطرق كثيراً إلى ذلك، هذه النقطة الحاسمة قد أذهلت قُراء القرن التاسع عشر.

في الدراسة التي كرسها إيميل زولا لستاندال، أعاد إيميل زولا بناء نِسابته الخاصة طوال كتابته وبأسلوب مغال أكثر تراخياً من أسلوب

---

(12) Ch., p. 654.

رواياته ورأى في ستاندال نصف جدّ له. هو جده لأن «كوندياك (Con-dillac) مرَّ من هنا وظهرت الوضعيّة ويُشعر بأننا على عتبة قرن العلم. لم يعد هناك أي عقيدة تسحق الشخصيات. تمت المباشرة بالتحقيق وانطلق الروائي لاكتشاف الحقيقة؛ وكما قال بذاته، يجول بمرآة على طول طريق». غير أنه ليس سوى بنصف جدّ ونصف نموذج، إذ إن زولا أضاف على الفور «لا تعكس هذه المرآة سوى رأس الإنسان هذا الجزء النبيل منه دون أن تقدم لنا الجسد والأماكن المحيطة» – لومُ سبق وقاله بالزاك بصدد روايته **دير بارما** (*La Chartreuse de Parme*)، يجب على الأقل التخفيف منه إن لم يكن استبعاده. صرح زولا قبل ذلك بقليل، أن «ستاندال لم يخرج خارج نطاق الروح فهو لا يرى في الإنسان سوى أنه آليّة نبيلة لها أفكار وأهواء». غالباً ما يعود هذا النموذج الآلي، وتكون نقطة التطبيق له التحليل الذاتي الدائم الذي تمارسه الشخصيات: «أعترف بأنني تأثرت قليلاً من دقة تحليله ومن تكتكة الساعة المتواصلة التي يُسمعها تحت جمجمة شخصياته؛ تبدو لي أحياناً الحركة قابلة للنقاش ومن جهة أخرى ليست هناك الحياة المفعمة والصريحة»[13]. مروراً بامتحان أشد متابعة، أوضح زولا قائلًا: «لم يكتفِ ستاندال بخلق جوليان هذه الآليّة الدماغية الاستثنائية جداً، فأراد أن يخلق أنثى لهذا الذكر (هكذا)، اخترع الأنسة دو لا مول (Mlle de La Mole)، آليّة دماغية أخرى لا تقل إدهاشاً»[14]. لكن ما الذي يسمح بتأكيده؟

إنه سياق الكلام الداخلي الذي يُنقل لنا مباشرة:

---

(13) E. Zola, *Oeuvres complètes*, t. X , éd. (Paris: Mourau , 2004), pp. 486-487.

(14) المصدر نفسه، ص 491، بالنسبة لبازاك تقابل هذه «الآلية» «حياة الحيوانات الطيبة (...) في نمو الغريزة»، حيث وّد أن يترك ستاندال شخصياته، ص 490.

يبدو أسلوب ستاندال واضحاً جداً خصوصاً في المونولوجات الطويلة التي يخصها لشخصياته. في كل لحظة يمتحن كل من جوليان وماتيلد وآخرين وعي بعضهم البعض، ويصغون إلى أفكارهم بدهشة وفرح شبيهين بدهشة وفرح طفل يضع أذنه على ساعته ليسمع دقاتها. ويستعرضون بلا نهاية سلسلة أفكارهم ويقفون عند كل عقدة ويتفكرون على مدى البصر. هم جميعهم اقتداء بالكاتب، علماء نفس على درجة من التعقيد. وهذا أمر مفهوم إذ أنهم جميعا أبناء ستاندال أكثر مما هم أبناء الطبيعة»[15].

وبطريقة رائعة يصبح ستاندال الذي «يشرح لنا بحب ودون توقف حركات الساعة التي تحرك الشخصيات»، في عيني زولا الثنائي العكسي لـدوماس الأب (Dumas Père)، يصب فوق الخارق أفكاراً ودوافع كما يصب الآخر فوق الخارق تطورات مفاجئة[16]. ثمة ملاحظة وسؤال يفرضان نفسيهما. فالشبه مع آليّة ساعيّة التي يفضل زولا استخدامها غير ممكن عندما نلاحظ نُزوق الشخصيات الأساسية وعدم توقيعها المتكرر وتقلبها الأبدي وعدم يقينها فيما هي عليه. أليس بالأحرى تماثل أسلوب المونولوجات وتقديمها، هو ما يعطي زولا هذا الانطباع بحركة تعود دوماً هي ذاتها؟

يستخدم زولا بذاته في رواياته الأسلوب غير المباشر الحرّ وبشكل دائم ليقدم لنا الحياة الداخلية لشخصياته وحتى إن البعض كان يتهمه في

---

(15) المصدر نفسه، ص 492 و493.

(16) من غريب ملاحظة ان جوليان غراك (Julien Gracq) قد وضعهما أيضاً بموازاة بعضهما البعض في منظور أخر، انظر: *Oeuvres complètes*, éd. Boie (Paris: La Pléiade, 1995), t. II, pp. 600 – 601, («ثمة دوماس ليّن ومنور وثمة دوماس قد يكون واقعاً في حب موضوعه»).

بداية القرن العشرين بأنه قد تجاوز الحد[17]. من ناحية أخرى هناك مثال آخر شديد الدلالة أسلوبياً في رواية **دير بارما** يُبين مدى تفضيل ستاندال للمونولوج الذي يعود نحوه كما لو أنه من نفسه في حين أنه لم يكن قد بدأ به. يقدم لنا ستاندال أفكار فابريس (Fabrice) مستخدماً الأسلوب غير المباشر الحر وفي صيغة الغائب في فقرة مفصلة أكثر مما يقوم به عادة: «(...) أي حياة قد يحياها في بارما منفصلاً عن كليليا (Clélia) بكل الكُره الذي يفصل بين الطرفين؟ قد تجمعهما المصادفه مرة أو مرتين في الشهر في قاعة الاستقبال ذاتها؛ لكن حتى ذلك الحين، أي نوع من الحديث يمكن أن يجري معها؟» وفجأة ودون أي صيغة مقدمة، ودون ذكر «قال في نفسه»، ينتقل السرد إلى صيغة المتكلم ليقدم لنا الكلام الداخلي لفابريس: «وعندما يتوجب علي شراء هذه الحياة بملذاتها وهذه الفرصة الوحيدة للسعادة مصحوبة ببعض المخاطر الصغيرة، ما الشر في ذلك؟ وقد يواتيني الحظ بالعثور على فرصة ضعيفة على هذا النحو أقدم فيها برهان حبي؟»[18] لدى هذا المقطع العفوي لستاندال للمونولج الداخلي سحر الطبيعي[19]. وواقع أن فابريس استخدم صيغة

---

(17) من المؤكد أن ذلك ليس بغريب عن ستاندال. ففي عمله الثمين: *Le Style* (*indirect libre* (Paris: [s. n.], 1926), pp. 182-183)، لاحظ LIPS أنه فضل استخدام أسلوب غير المباشر الحر عند التطرق للأفكار ومن النادر انه استخدمه في الكلام الملفوظ (لم يحسب سوى ثلاثة أمثلة في **الأحمر والأسود**).

(18) *La Chartreuse de Parme*, II, 20, éd. Martineau, même volume que les *Chroniques*, pp. 343-344.

(19) هنالك انزلاق مماثل في **الأحمر والأسود**: *Le rouge et le noir,* II, 36, éd. Ansel, *Oeuvres romanesques complètes* (Paris: La Pléiade, 2005), t. I, p. 759:

«لم توقفه لحظة الموت على الاطلاق: سوف أفكر بهذا بعد الحكم». استخدم فاليري لاربو (Valéry Larbaud) في روايته (*Amants, heureux amants,* 1923) في «نصيحتي الأكثر سرية بشكل دائم وبارع الانتقال من «هو» إلى «أنا» ومن «أنا» إلى «هو» في سياق المونولوج الداخلي. اعتبر كوهن (D. Cohn) في: (*La transparence intérieure*, p. 81) =

الشرط عند الكلام مع ذاته، وذلك لتلطيف فظاظة الانتقال وإخفاء تغير وظيفته النحوية. وعلى القارئ أن يقرر فيما لو كان الأمر يتعلق بالمثال الذي قاله بالزاك بخصوص رواية **دير بارما** وتحديداً: على أنه «كتاب رائع»: و«لم يولِ اهتماماً بالشكل بشكل كافٍ، فقد كان يكتب كما تغني الطيور»[20].

تُعد مسألة الأسلوب كما هو الحال دائماً مسألة أساس: هل ينبغي علينا قول إن الشخصيات لا تتوقف عن مناجاة نفسها لأنها استبطانيه وشبيهة بالساعات الدماغية، أو هل تبدو لنا استبطانيه لأن المونولوج هو الشكل المهيمن الذي تُقدم لنا خلاله الشخصيات نفسها؟ سيتم إعادة طرح السؤال بعد ذلك بصدد رواية فيرجينيا وولف (Virginia Woolf) **الأمواج** (*Les Vagues*). من الواضح أن السؤال شديد الفظاظة، إذ إن هناك أنواعاً مختلفة من المونولوجات، مما يبرر هذه الدراسة المقارنة لكن يجب الاحتفاظ به في أذهاننا. فبعد زولا ومن الممكن وفقه، لاحظ شوكيه (A. Chuquet) بتحفظ أكثر أن: «وصف الحياة الأخلاقية للأبطال بوضوح وأمانة، هذا هو هدف المونولوج. لذلك تكثر المونولوجات بغزارة في القصص ففي لحظة هنالك تكرار لكلمات «كان يفكّر» و«كان يقول لنفسه». ولا يتوقف عن التحليل العميق للأشخاص الذين يُخرجهم ويفكك آلية روحهم». وهكذا يمكن أن يكون ستاندال في أصل سلالة، كما يشير إليه حديث لدوديه (Daudet) يرجع إلى **يوميات** *Le*)

= أن الانتقال من «هو» إلى «أنا» دون صيغة مقدمة هو إشارة على «تأثير أوليس (Ulysse) على الروايات السابقة». وهذه يثبت أنه ليس هناك بداية مطلقة في الأسلوبية. لكن ما كان نادراً أصبح مكرراً.

(20) Balzac, *Correspondance*, éd. Pierrot (Paris: [s. n.], 1969), t. V, p. 96 (30 I 1846).

(*journal* للأخوين غونكور: «قال دويه إنه وجد في تلك اللحظة على إثر بورجيه (Bourget) نتاج من الروايات النفسية أراد الكتاب أن يكتبوا فيها، على غرار ستاندال، ليس ما كان يقوم به أبطال الروايات لكن ما كان يفكرون به»، قبل أن يضيف أنه «كان علماء النفس هؤلاء، طوعا أو كرها، أكثر ميلاً لوصف الخارجانية من الظواهر الداخلية، وكانوا بسبب تربيتهم الأدبية في وقتهم الحالي، قادرين على وصف حركة ما بشكل جيد جداً وكانوا على قدر من السوء في وصف حركة ما من الروح»[21].

كذلك، وفي مقال حول ستاندال ظهر بداية في العام 1882، وأعيد نشره في كتاب *Essais de psychologie contemporaine*، يشّدد بول بورجيه (Paul Bourget) على الخاصية المركزية والحاسمة للمونولوج في عمله. فوفقاً له، «لكل روائي طريقتة المعتادة في تنفيذ عمله»، و«طريقة ستاندال هي مناجاة النفس»[22]. يحمل الفصل عنوان «روح التحليل أثناء العمل»، ويشدد بوجيه على واقع أن أبطال روايات ستاندال هم رجال فعل ولا يشكلون بشيء «متحفاً جامداً من التماثيل الشمعية». لكن وسط جميع هذه الأحداث وهذه الحركية الحيوية»، «يُبيّنهم الكاتب على امتداد الكتاب وهم يحاولون جس نبض حساسيتهم. فيجعل منهم علماء نفس لا بل مجادلين يتسألون على الدوام كيف هم يتأثرون وهم يبحثون في وجودهم الأخلاقي في أكثر خفاياه الحميمية ويفكرون في ذاتهم بوضوح شبيه بمين دو بيران (Maine de Biran) أو بجوفروا (Jouffroy). فالمناجيات تتبع المناجيات». المونولوج «ليس ملفوظاً

(21) E. et J. De Goncourt, *Journal*, éd. Ricatte (Paris: [s. n.], 1989), t. III, p. 64 (IX 1887).

(22) P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, éd. Goyaux (Paris: [s. n.], 1993), p. 186, comme pour ce qui suit.

كما في المسرحيات، لكن مفكراً كما ينبغي في رواية التحليل ويحتوي على تفاصيل دقيقة لتداعي أفكار واسع»[23].

لكن بدل من أن يتذمر مثل زولا، يرى بورجيه أن المونولوج هو سمة لعقبرية ستاندال، فالمونولوج له قيمة كشفية (يتعلق الأمر بمنهج ليس فقط عرض بل اكتشاف أيضاً، «نوع من فرضية تجريبية»). بالنسبة إليه ليس هناك أي براعة لكن ظهور نمط جديد للإنسان ويؤلف ستاندال جزءاً منه وهو سمة الحياة الحديثة. والرواية الستاندالية هي توقعية: فهي تعلن عن نمط حياة جديد وتساهم كذلك في إحداثه. «وعالمه» الأدبي هو أيضاً كلما تقدمنا، عالمنا-الواقعي. وشخصياته هي طلائعنا. «ألم تصبح الأحاسيس المعقدة التي قدمها بييل (Beyle) لهذا العالم المتصور وفقاً لصورته الخاصة يوماً بعد يوم أقل استثنائية؟» تنصب الرواية في الحياة الاجتماعية. «وبمجرد أن تُترجم في الأعمال الفنية تصبح هذه الاكتشافات موضوع تقليد بالنسبة إلى كائنات أخرى»[24]. لنتذكر الملاحظات التي قدمها فيلد (Wilde) أو بروست. ينتهي الاستكشاف الروائي بإنتاج شخصيات: ليس هناك فقط شخصيات ستاندال لكن هناك كذلك أشخاص ستاندالية (أو بودليرية... إلخ). انطلاقاً من إثبات زولا ذاته، يستخلص منه بورجيه كما نرى جميع الخلاصات الأخرى.

تم في بعض الأحيان في القرن العشرين مناقشة مسألة فيما لو كان بالإمكان اعتبار ستاندال مؤسس المونولوج الداخلي والذي كان يشهد تطورات جديدة. يعلمنا م. ريمون (M. Raimond) أنه ظهر في جريدة **الفيغارو** (*Le Figaro*) في العام 1930 مقال عنوانه (ملاك الغريب يمس

(23) المصدر نفسه، ص 187 و188.
(24) المصدر نفسه، ص 193.

أيضاً أحياناً النقاد) «ستاندال، نذيراً بجيمس جويس (James Joyce)»[25]!
سواء تعلق الأمر بعنصر أساسي وثابت للرواية الستاندالية، وسواء أنه دفع بها إلى حدّ كان غير معروف قبله ولن يكون حاضراً بأشكال أخرى سوى في القرن الذي يليه، يكفي أن نفتح كتبه للتأكد من ذلك. وإن كان حاسماً في الأحكام عن فرادة أعماله، فالأمثلة القليلة التي تم أخذها دون أن تكون وافية، تكفي لتبيين ذلك. غير أن ذلك لا يقوم سوى باستخلاص على ماذا يقوم السؤال. كيف يتم تقديم هذه المونولوجات وكيف يتم بناؤها وكيف تتدخل في السرد وما هي وظائفها وفرادتها؟ هذا ما ينبغي في الوقت الحاضر تناوله. يكمن هنا أفق وهدف هذه الأسئلة: أي وعي تبينه لنا؟ وما هو مفهوم السريرة وما هي كيفية الدخول إليها؟

قبل أن نفكر مليّاً بمعنى هذه الأسئلة باستخدام أمثلة حاسمة، من الملائم إعطاء وصف موجز خارجي أيضاً. بداية تعود تسمية المونولوجات إلى اعادة استخدام كلمة استخدمها ستاندال عينه في رواياته للإشارة على أنها أعمال شخصياته. تعود الكلمة في رواية **الأحمر والأسود**: «اعترف أن الضعف الذي يبديه جوليان في هذا المونولوج يعطيني رأياً بائساً عنه»؛ «هذا المونولوج الذي أوجزناه للتو تم تكريره خمسة عشر يوماً على التوالي»؛ «بعد بضعة أيام من هذا المونولوج (...)» (المتعلق بجوليان حينما كان يتساءل عما إذا لم يكن الابن الطبيعي لسيد ما عظيم)[26]. إن كيفية هذه المونولوجات الصوتية أو الضمنية هي في الأساس واضحة، لكن هناك حالات يمكن للمرء أن يتردد فيها وبعض

---

(25) M. Raimond, *La crise du roman* (Paris: [s. n.], 1966), pp. 262-263, and G. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman* (Paris: [s. n.], 1954), p. 147.

(26) *Le rouge et le noir*, respectivement I, 22, p. 475; II, 27, p. 717; II, 35, p. 751.

الحالات هي بلا شك غير قابلة للحسم. هنالك مشاهد نمر فيها مروراً سريعا من كيفية كلام إلى أخرى كما في هذه الصفحة من رواية **دير بارما** حيث فابريس الجريح بعد معركته مع جيليتي يطلق صرخة في وجه ماريتا العجوز التي تعتني به «ألديك مرآة، صرخ لماريتا» بكلام داخلي صامت «قال في نفسه: العينان سليمتان وهذا بالفعل كثير» ثم قال همساً: «من أين يأتيني هذا الألم الكبير، همس في نفسه»، وهذا ما أجابت عليه ماريتا[27]. انتقل الكونت موسكا (Le Comte Mosca) من كلام داخلي إلى كلام منطوق: «آه! يا للظرافة، صرخ وهو يسخر من ذاته، ووقف على الدرج؛ إنها حركة تدل على خجل حقيقي! فمنذ خمسة وعشرين عاماً لم تحدث لي مغامرة كهذه»[28]. في نهاية القرن التاسع عشر، سيقدم عالم النفس فيكتور إيجير (Victor Egger) وصفاً ممتعاً في لغة وضعانية لمراحل الانتقال المختلفة من الكلام الداخلي إلى الكلام المنطوق من دون أن نعي لذلك في بعض الأحيان: فهياج الفكر ينصب في التعجب. غالباً ما تستخدم هذه الحجة ضد هؤلاء الذين يعتبرونه شذوذاً مرضياً خفياً، كما هو الأمر من قبل فيكتور هوجو على سبيل المثال، وذلك للدفاع عن سمة الفكر اللفظية كذا للتأكيد على السمة الطبيعية للمنولوج المنطوق الذي ليس هو سوى تتمة كلام داخلي.

على خلاف كتاب عصره، يتجلى ترجيح ستاندال للمونولوج الداخلي بشكل واضح، وذلك لأنه يقوم بتقديم إيضاح صريح عندما يتعلق الأمر بكلام منطوق (وهذا هو التعارض الملحوظ/ غير الملحوظ مع اللسانيين). إن جملة «قال في نفسه» أو «قالت في نفسها» هي من

(27) *CP*, 1,11, p. 196.
(28) *CP*, I, 6, p. 116.

حيث المبدأ صامتة. لكن في بعض الأحيان يُقدم الإيضاح بعد فوات الأوان: «ما هذا الخوف الجميل! قال في نفسه؛ لدى سماعه صوت هذه الكلمة، كاد يراوده شعور بالخجل»[29]. قد يكون هذا مثالًا جيداً عن تحليلات إيجير إذ إنه يعقب ذلك «أوهام» وأفكار مضمرة. يُعد استبطان كلام عملاً ألفياً وأساسياً، سواء تعلق الأمر بالصلاة أو القراءة أو المونولوج، فليس هناك معنى لتقديم تواريخ كما بعض المؤرخين، فكل إشارة في كتابة ممارسة ما تبدو جديدة أو مدهشة (كما الأمر عند قراء سانت أمبروز (Saint Ambroise) في مدينة ميلان وهو يقرأ قراءة صامتة مما يثير دهشة أوغستين) تحدث أمثلة مضادة وأقدم تأريخاً. أشار باشلار (Bachelard) إلى أن الرغبة في تقديم إيضاحات في مجال ما حيث من غير الممكن إثباتها هي دلالة على غياب الدقة.

ما قد يثير الحيرة في بعض الحالات حول كيفيّة الكلام هو أن ستاندال لم يزل الشفهية أو الأصل الشفهي لخطابنا الداخلي. فثمة أمثلة يطبق فيها «صاح» أو «قال بصوت خافت» على كلام داخلي محض. جوليان في حديث له مع ماتيلد: «كان لديه ما يكفي من القوه لمتابعة كلامه. أه! كوراسوف (Korassof)، صاح في داخله، ليتك لم تكن هنا! كم كنت بحاجة لكلمة تقود سلوكي! في أثناء ذلك الوقت كان صوته يقول (...)»[30]. فقط قارئ متسرع قد يستطيع رؤية في هذا التعجب الداخلي طِباق لا بل عدم براعة من ستاندال. ثمة أيضاً صرخات القلب، صرخات صامتة ترتد في الفضاء الداخلي برمته: سوف نرى العديد من الأمثلة منها في أعمال فيكتور هوغو. ويعود أصلها إلى العصور القديمة المسيحية،

(29) *CP.*, 1, 9, p. 179.

(30) *RN*, II, 30, p. 728.

نظراً لأنه موضوع رئيس للتأمل سانت أوغستين حيث معظم الصرخات المذكورة هي صامتة[31]. كذلك يمكن أن يكون الهمس داخلياً بحتاً (كما في التعبير الفرنسي المألوف «فكر بصوت خافت كثيراً»)، مع الانقسام ذاته كما في المثال السابق بين الصوت الداخلي والصوت الملفوظ. فبينما كان جوليان يتحدث إلى ماتيلد «بلهجة باردة»، دوّن ستاندال فكرة بين قوسين «آه، لو تحبني لثمانية أيام، ثمانية أيام فقط، قال جوليان في نفسه بصوت خافت جداً، عندها سوف أموت فرحاً. ما أهمية المستقبل بالنسبة إلي وما أهمية الحياة بالنسبة إلي؟ (...) رأته ماتيلد مستغرقاً في أفكاره»[32]. حتى داخلياً، هذا الفكر المتطرف والوحي المضطرب ليس سوى مهموس بنوع من اللياقة أو الخوف. وبالطبع الواحد يوازي الثاني إذ إنه ثمة صرخات داخلية وهمسات داخلية، همسات الروح ذاتها. إذا كانت جميع هذه الأمثلة واضحة كثيراً، فمجرد حقيقة أن «صرخ» أو «قال في نفسه بصوت خافت جداً» يمكن أن تنطبق على أفكار من دون إصدار صوت، فهذا يستتبع أن هناك ثمة حالات غير مؤكدة حتى فيما لو كانت قليلة.

إن المونولوج هو الكلام الذي نلفظه بشكل داخلي وخارجي، وحدنا، حيث لا يُصدي سوى صوتنا، لكن ليس بالضرورة عادة أن يكون كلاماً موجهاً لنا: أستطيع أن أناجي نفسي مخاطباً أشياء وأناساً آخرين أو الله (الصلاة العقلية عند الصوفيين)[33]. عادة ما يكون المونولوج عند ستاندال محادثة مع الذات، كلام يوجهه المرء لنفسه.

---

(31) notre étude, *Saint Augustin et les actes de parole* (Paris: [s. n.], 2002), chap. XIV, pp. 161 sq.

(32) *RN*, II, 31, p. 732.

(33) notre livre, *Répondre*, chap. II (Paris: [s. n.], 2007), sur le monologue lyrique et tragique.

في المونولوج النهائي الشهير لجوليان سوريل صرخ قبل إعدامه قائلاً: «غلب تأثير مُعاصريي، قال ذلك بصوت عالٍ مصحوب بضحكة فيها مرارة. إنني أتكلم مع نفسي، وحدي، على بعد خطوتين من الموت، وما زلت منافقاً... آه من القرن التاسع عشر!»[34]. وأضاف بعد ذلك قائلًا: «إنني منافق كما لو أن هناك أحداً يسمعني». سواء كان الكلام الداخلي مصبوغاً أو غير مصبوغ بنفاق وسواء لو تم إلقاؤه كما لو أن هناك مستمعاً (الأمر الذي يثير مسألة حاسمة بالتأكيد حول وضعه)، يبقى أن نقول إن كلام المرء وحيداً والموجه إلى نفسه على وجه الخصوص، هو التعريف الستاندالي للمونولوج كما هو تعريف الفكر بالنسبة إلى أفلاطون. والأمر ينطبق كذلك على «المجادلات الداخلية»[35]، إننا نجيب أنفسنا كما الأمر بالنسبة إلى أفلاطون أيضاً «وإذن، لن أرى ماريتا الصغيرة على الإطلاق، أجاب نفسه ببشاشة»[36].

غير أنه في بعض الحالات الاستثنائية يخاطب المونولوج شخصاً آخر ويستخدم ضمير المخاطبة يخاطب به شخصاً آخر غير ذاته. وهكذا ندخل في الصلاة كطرف ثالث بين الله وفابريس الذي يصلي: «ما أكثر النعم التي أدين بها إليك يا إلهي! واستطعت إلى هذه اللحظة إبطاء إلغاء وجودي أمامك!» وهكذا تخاطب كليليا (Clélia) بأفكارها فابريس: «صديقي العزيز، ما الذي قد لا أفعله من أجلك! سوف تضيعني، أعرف ذلك، هذا هو قدري (...)»[37]. لكن يبقى ذلك نادراً جداً عند ستاندال على خلاف الكتاب الآخرين. فالمونولوج هو حوار مع الذات. وإن لم يكن

(34) *RN*, II, 44, p. 798-799.
(35) *RN*, 1, 6 , p. 376.
(36) *CP*, 1, 8, p. 166.
(37) *CP*, II, 19, p. 330.

موجهاً في شكله إلى آخرين، ذلك لا يعني بالتأكيد أن الآخرين والحكم الذي يصدرونه علينا أو القادرين على أن يصدروه والذي يستحوذ على أبطال ستاندال، لديه نقطة استثنائية بحد ذاتها (ويافعة جداً)، لكونهم غائبين أو لا، ذلك لا يستبعد على الإطلاق أن يكون موجهاً إليهم («كما لو أن هناك أحداً ليسمعني» على الأقل هناك القارىء يسمع). لكن يجب تمييز هذه الاحتمالات.

ثمة صفة أخرى تميّز مونولوج ستاندال وهي التي أذهلت قرّاءه في القرن التاسع عشر، وهي التكرار المدهش. بيّنت الدراسة التي كرستها دومينيك ترويليه (Dominique Trouiller) «للمونولوج الداخلي في رواية **الأحمر والأسود**»[38] منذ البداية أن: «الصفحات التي لا يظهر فيها نادرة». لكن بالإمكان القول الشيء ذاته عن لوسيان لوفان (Lucien Leuwen)، ومع بعض الفروقات الدقيقة بالنسبة إلى بعض الفصول الأكثر سردية أو تلك التي تقدم حوارات طويلة في رواية **دير بارما.** وتنوعات اتساعه ليست أقل إدهاشاً. فهي تتراوح من تعجب موجز في بضع جمل لكي تؤدي إلى خطابات تمتدّ ببراعة على صفحات عديدة، والتي نجد منها أمثلة عديدة في كل واحدة من رواياته الثلاث العظيمة. ما يميّز ستاندال هو الانتشار المستمر لمونولوجات وجيزة من جهة، والانتشار الكبير للمونولوجات المطولة من جهة أخرى. وكما سيبين الفصل التالي، ما يقارن ستاندال ببالزاك في هذا المجال هو ليس بالتأكيد غياب المونولوجات. يحدث أن نجد هناك مونولوجات وجيزة في كل صفحة تقريباً، لكن هذه ليس من سمة **الكوميديا الإنسانية عموماً**، إنها سمة بعض الروايات مع ملاءمة مضمونها لهذا الحضور المباشر للكلام

(38) *Stendhal –Club*, 43 (1969), pp. 245- 277. Cf, p. 250.

الداخلي. أما بخصوص مونولوجات بالزاك المطولة، فهي نادراً ما تتجاوز الصفحة. فقد استطاع هوغو بـ **زوابع تحت جمجمة** (*Tempêtes sous un crâne*) أن يصل أحياناً إلى الامتداد ذاته، لكنها لا تظهر إلا في لحظات أزمة استثنائية أو عميقة[39]. ولكن ماذا ينتج عنها؟

قبل رواية القرن العشرين، التي صيغت بأشكال أخرى وصُممت بشكل آخر، لا يمكننا القول عن أحد غير ستاندال، حين يتعلق الأمر برواية مكتوبة في صيغة الغائب (لأن الرواية التراسلية للقرن الثامن عشر تستند على هذا المبدأ، وهذا ما يميز حداثتها) وهذا ما يؤكده مايكل كروزيه (Michel Crouzet) قائلاً إن الشخصيات «تعرف نفسها بنفسها وتتقاسم مع السرد بالتساوي مسؤولية الرواية»[40]. واستطرد قائلًا إن استاندال أتى إلى «حلّ جميع الأحداث إلى حدث داخلي، محكي – مفكر، وإلى تقديم محاكاة مباشرة على حساب التشكيل السردي». جملة رائعة من رواية **دير بارما** تدعم تماماً هذا الاستبطان للأحداث: «سوف نتكلم عن أمور شديدة القباحة، ولأكثر من سبب يجب علينا كتمانها؛ لكننا مجبرون على الإتيان منها بأحداث من مجالنا، بما أن مسرح أحداثها قلب الشخصيات»[41]. سنكون أكثر وضوحاً: ففضاء الأحداث والبُعد الذي تحدث فيه وتُظهر فيه معناها، هو مسرح القلب.

---

(39) J. Gracq, op . cit., p. 602، النقص مرة ليس عادة بفطنة، باستخدام تعبير هوغو بالنسبة إلى ستاندال، «لحظات السريرة الصافية واللحظات الحية الستاندالية «لعواصف تحت جمجمة»، لأن هناك اختلافاً في الطبيعة، وعند قولهم «غير موجودين تقريباً في الدير».

(40) M. Crouzet, *Le rouge et le noir: Essai sur le romanesque stendhalien* (Paris: [s. n.], 1995), pp. 68-69,

لكن المسؤولية هي قضية أخرى. الكلمة ليست صحيحة.

(41) *CP*, II, 23, p. 405.

فالعام يسقط في الخاص في قرارة نفسه، والعالم يتأرجح في الوعي، ويختفي نتيجة ذلك أي معيار لأهمية الأحداث. ويصبح ثقلها اعتباطياً بما أن أي حدث طارئ صغير جداً، بالمعنى الدقيق للكلمة قد لا يستحق اسم حدث في العالم، يمكن أن يكون بالنسبة إلي حدثاً. مسرح القلب هو مكان متفاقم ومبالغة حيث يصبح فيه التفصيل شيء يسترعي الانتباه. هذا الجذب للتافه، ولد من امتحان الوعي الديني، يتملّص من مصدره كي يقلب علم النفس. ماذا يهم إذا كان جوليان سوريل قد أمسك بيد مدام دو رونال أم لا؟ لدى ستاندال رؤية واضحة عن ذلك بما أن الفصل الذي جرى فيه ذلك يحمل بالتحديد عنوان: «أحداث صغيرة». لكنها تقود إلى القتل.

غير أنه، إذا تهاونّا بهذه البديهة، من يقول «مسرح القلب» يقول «مسرح». وراء السؤال العام للأصول المسرحية للمونولوج الأدبي، جميع المفسرين يشددون على الطابع المسرحي لمونولوج ستاندال[42]. وذلك يلقي ضوءاً على بعض سمات بنائه. غالباً ما يحدث أن يقدم لنا ستاندال توجيهات، كما أنها أنواع من الإرشادات المسرحية، حول حركات أو تعبير وجه لشخصية ما تفشي لنا كلامها الباطني. لنستشهد بمثالين صغيرين من مونولوجين طويلين للدوقه سانسيفيرينا (Sanse-verina): «بأي عينين شاردتين ترمقها الدوقة حولها!»، «بهذه الكلمة انهارت دموعها»[43]، التي تعني «ملاكي العزيز» التي ترسلها مضمراً إلى فابريس. من موضع وجهة نظر روائية حصراً، هذا يقدم السمة المطوّلة والحمقاء لموسيقى الفيلم التي تشدد على ما رأيناه سابقاً وما يجب أن

(42) M. Crouzet, *op. laud.*, p. 69, and D. Trouiller, art. cité, p. 261.

(43) توجيهات يكتبها مؤلف المسرحية اليونانية القديمة في النص ليستفيد بها المخرج والممثلون (المترجمة).

نراه (فقط في الأفلام السوقية تعلن الموسيقى عمّا سنراه لاحقاً). لو تسللنا إلى وعي الشخصية على امتداد صفحات طويلة، بقدر ما نبقى فيها، لا نهدم الكثافة والإيقاع. لكن إذا تبينا رؤية مسرحية، تكون ببساطة ممسرحات، توجيهات مسرحية للعرض، حيث يتم عرض تفسير هذا المونولوج الطويل. أحد الأمثلة الأكثر وضوحاً لهذه المسرحة، هو المونولوج الشهير والشامل جداً للكونت موسكا، مونولوج عن الغيرة، وواحد من أكثر الأماكن الحيوية الأدبية بين **عطيل** (*Othello*) وبروست. «هذا هو السؤال، قال بغضب: هل ينبغي الكشف عن الغيرة التي تلتهمني، أم عدم التحدث عنها؟» وقال بعد ذلك: «ماذا يهم أن تكون الرسالة المجهولة ممن! صرخ بغضب، هل يوجد أقل من واقع الوشاية بي؟»[44]. وبما أنه أشار إلى أنه أعطى إجازة إلى خادمه، لأن «معرفة كائن بشري على مدى صوته كان شيئاً بغيضاً»، يمكننا الافتراض أن المونولوج بأكمله قد نُطق، أو ربما يتعلق الأمر بمونولوج داخلي يتخلله تعجّب. «الغيرة التي تلتهمني» هي تعبير مسرحي من النادر أن نقوله لأنفسنا، وهذا الشاهد على هوى جامح يبقى تمفصلاً كاملاً ووضوحاً كبيراً: فأي ممثل سيكون مسروراً بمخاطبة هذا المونولوج.

ويجب إضافة إلى ذلك أن هناك ثمة خصوصية شكلية لمونولوجات ستاندال، وهناك العشرات من الأمثلة موجودة في كبرى رواياته، وهي استخدام أفعال قول في المونولوج الذي يكون في معظم الأوقات داخلياً، ونادراً ما يكون لهذه الأفعال معنى إلا بخصوص الكلام المنطوق إلى الآخر. يشير د. ترويليه (D. Trouiller) إلى هذا في رواية **الأحمر والأسود**، بالحديث عن «الانتقال العجيب (...) بين المونولوج

---

(44) *CP*, II, 16, p. 282-283.

وكلام المحادثة»، بخصوص «أضافت» أو «أجابت» المتعلقة بماتيلد دو لا مول. لكن ذلك ثابت، مثل «وأخيراً» أو «قالت أخيراً» التي تدل على الخاتمة. لدى ستاندال في ذلك من سبقه من المعروفين: نجد بالفعل في المونولوج الداخلي لشخصية من شخصيات زايد (Zayde) لمدام دو لا فاييت (1670): «لكن ماذا لدي لأقوله لها، كان يجيب في نفسه (...). كلا، بلا شك، أضاف». إن بداية فصل من فصول رواية **لوسيان لوفان** هي واضحة في هذا الصدد[45]. فهو يبدأ بجملة مونولوج. «الفكرة» التي يعبر فيها لوسيان عما في نفسه جعلته يغرق في «حلم عميق». «حسناً، سواء أكان الأمر سهلاً أم لا، سوف يكون من اللطف إمكانية إقامة صداقة جيدة مع كائن على هذا النحو» (مدام دو شاستيل) (Mme de Chasteller). «لا أقدر أن أخفي عن نفسي، استطرد قائلاً ببرودة (...) ثم أجاب: كلا، وهو يقف غاضباً نوعاً ما (...)» وأخيراً: «على أي حال، أضاف وهو يبتسم بحزن. إذاً هذا ما يدور في رأس لوسيان». نجد هنا الممسرحات وحضورنا الكلي الخاص بنا، بما أننا نسمع من الداخل كلام لوسيان ونرى من الخارج ارتفاع غضبه وابتسامته الحزينة، لكن هذا المثال ليس مسهباً، إذ إنه يقدر أن يمدّ في الوصف.

إلى ماذا يشير في الواقع هذا «الصمت الطويل» لحلم اليقظة والذي يستأنف بعده لوسيان الكلام بشكل داخلي؟ بالتأكيد إنه ليس

---

(45) *Lucien Leuwen,* 1, 74, éd. Meininger, Folio classique (Paris: [s. n.], 2002), pp. 192-193,

(سوف نختصر عنوان الرواية ونشير إليها لاحقاً بالحرفين L L). ومن أجل راحة القارىء، أضيف بين هلالين المرجع إلى منشورات (éd. Ansel – Bourdenet)، الذي ظهر منذ كتبة هذه الصفحات:

Oeuvres romanesques complètes, La Pléiade (Paris: [s. n.], 2007), t. II, ici: pp. 195-196.

ذهولاً ولا غُشياناً (فهناك فضلاً عن ذلك الكثير من الغُشيان وفقدان الوعي في أعمال ستاندال)، وكلامه الداخلي على طريقة حالم كان عليه الاستمرار في البقاء بطريقة أو بأخرى على الطريقة التي استعادها لاحقاً جويس أو وولف. لا يعرف ستاندال صمت المتصوفين الداخلي، ولا يؤمن، كما يشير العقائديون، سوى بالمنطوق وما هو قابل للنطق. وإذا كانت هناك استعادات واستكمالات... وإلخ فإنها لا تتعلق، وبسبب، بتيار وعي مستمر سوف يسعى ستاندال بتقديمه لنا. والمقصود هنا إثباته وليس لومه. يماثل الكلام الداخلي الكلام الخارجي شكلاً ومضموناً (فضلاً عن الصدق لكن ليس دائماً ولا بالضرورة). فالكلام الداخلي هو الكلام الخارجي الذي لن يتم التلفظ به. فالداخل هو الخارج، هو الآخر من الخارج، لكنه مثيله في كل شيء، له النظام ذاته وعلى صعيد ذاته. وعندما نجري محادثة على الدوام ونتبع قواعدها نكون في بعض الأحيان نحادث أنفسنا.

يمكن إثبات هذا الشيء بجملة شهيرة من رواية **الأحمر والأسود،** والتي أثارت عدداً من التعليقات والتأويلات. جوليان متردد ولا يعرف أن يقرّ رأيه على العرض الذي قدمه له صديقه فوكيه بأن يشاركه مشروعه. «للأسف! قد تكون تنقصني قوة الشخصية، كنت سأكون جندياً سيئاً من جنود نابليون. وأضاف قائلاً: على الأقل مغامرة غرامية صغيرة مع صاحبة المسكن ستلهيني للحظة». فقرة جديدة تشرح هذا المونولوج: «لحسن حظه، حتى في هذا الطارئ الصغير الثانوي، كان داخل روحه يستجيب بشكل سيء للغته الفظة. كان يخاف كثيراً من السيدة دو رونال بسبب ثوبها الفائق الجمال. فقد كان هذا الثوب في نظره من صدارة

الموضة في باريس»[46]. بالتأكيد، إن الجملة الأولى مثقلة بالعواقب، لكن يجب ألا نقتلعها عن سياقها السخري الهزلي كي نرى فيها هاويات فلسفية ليست موجودة فيها. وإن ذكر جيش نابليون بمناسبة الحديث عن «طارئ صغير ثانوي» يخص خطة إغوائية لشاب ليس له تجارب سابقة ويريد الاطمئنان والعلو مقابل الخوف الذي سببه ليس سوى «ثوب فائق الجمال» يعود لمدام دو رونال، يعطي النبرة التي هي بالتأكيد ليست نبرة علم نفس الأعماق! ما يهم هو أن هذه «اللغة الفظة» (وهو أيضاً مصطلح تبادلي، إذ إننا نكون فظّين قبالة شخص آخر) هي لغة داخلية. قد لا تستجيب اللغة الداخلية إلى داخل الروح[47]، إلا أن هذه الأخيرة ليست هي عمق روح المتصوّفين ولا هي لا وعي الحديثين، هي فقط شعور آخر نخفيه لأسباب يمكن توضيحها بشكل جيد، من خلال مكر لا نهاية له، يوصف، بداية بمصطلحات مسيحية ثم بمصطلحات نفسية دنيوية من قبل كُتاب فرنسيين للقرنين الماضيين. حتى نحن في حد ذاتنا، نكون دائماً في مجال التمثيل: فالاجتماعية هي نموذج الداخل. تقول الصفحة التالية: «من دون أن يعترف بذلك لنفسه، كان مضطرباً جداً»، وهذا الاضطراب يُصوّر على أنه ضعف يتم إخفاؤه بنبرة عسكرية وفاسقة. لا

---

(46) *RN*, I, 14, p. 421, *LL*, I, 14, p. 192 (p. 196),

يقول لولسيان لنفسه في مونولوج ، كلمة **خلاب**، «إلا أن تعبير ملامحه لم تكن تتوافق مع كلمة خلاب». يتعلق الأمر هنا أيضاً بتكذيب للغته الداخلية لكنها ترى من جهة أخرى. وفي مكان أخر، وبعد مونولوج لوسيان حول مدام شاستيلير بلغتة الفظة بالتأكيد، هو معذور مرة أخرى: لكن من الواضح أن لوفان لم يكن يفكر حتى في ما كان يقوله لنفسه»، انظر: .*LL*, I, 25, p. 284 (p. 272) إن صيغة الماضي المستمر بـ«كان من الواضح» ممتعة. فهي تفرض حضور السارد في روح لوسيان في تلك اللحظة.

(47) M. Crouzet, op. cit., p. 69,

يرتكب غلطاً عندما يستشهد بـ: «كان لغة روحه تستجيب بشكل سيء للغته الفظة»، من الجيد أن نرى هنا الصعوبة.

يوجد عمق لما هو مخبأ، ولا ينتمي إلى غير القابل للقول أكثر مما يُقال.

كل ذلك يشير إلى أن اللغة الداخلية كما اللغة الخارجية على غرار ما هي عليه هنا، تقدم الانقسامات ذاتها بين ما نفكر فيه أو نشعر به وما نقوله، وأن اللغة الداخلية، على أحسن وجه، لا تعري القلب، لكن بالكاد تعريه وفي بعض الأحيان لا تعريه على الإطلاق. لا تصور السريرة موقع الشفافية ولا حقيقة أعلى، والطريق الذي يؤدي إلى الداخل عن طريق المونولوج لا يظهر لنا سوى خارجانيات متداخلة الواحدة ضمن الأخرى، فإن الدمى الروسية لمقاصدنا وشعورنا مصنوعة جميعها من الخشب ذاته. أما فيما يخص «تدخلات الكاتب» الشهيرة لستاندال، فحسب تعبير ج. بلان[48] (G. Blin)، هي، ومن دون أن ندعي بأننا نبتُّ هنا في المسألة السردية هذه، والتي هي موضع غيظ بالنسبة إلى البعض وعطف بالنسبة إلى البعض الآخر، تتعلق بهذه الخارجانية للكلام الداخلي. إذ إن الكثير من مناجاة الكاتب هذه، هي مناجاة لمناجاة الشخصيات: نحن نسمعها تتكلم مع ذاتها بلا نهاية بنبرة المحادثة، وكيف لا نرغب في بعض الأحيان بأن نقول كلمتها؟ ما يفعله ستاندال هو أنه يخاطبنا بالنبرة ذاتها[49]، قد لا يخطر في بالنا في أي لحظة مقاطعة مولي بلوم (Molly Bloom) في نهاية **أوليس** (*Ulysse*) ولا حتى شخصيات وولف أو فولكنير (Faulkner) إذ إن مونولوج شخصياتهم ليست هي ذاتها ولا تستند على الأسس ذاتها.

يمكننا إضافة سمة أخرى غالباً ما لاحظها المفسرون، وهي الغياب

---

(48) والذي يعنون قسمًا كبيراً في أحد مؤلفيه الكبرين حول ستاندال، انظر: *Stendhal et les problèmes du roman*, pp. 177-322.

(49) *D'auteur* comme tel, comme y insiste Crouzet, op. cit., p. 66.

المتكرر نسبياً والذي لا يسبب أي غموض ولا إبهام، للفعل الذي يدل على أن المقصود هو مونولوج داخلي مثل «فكر» و«قال في نفسه». يتم الانتقال فقط بشكل مباشر إلى ضمير المتكلم أنا. وما قد يذهلنا في روايات أخرى أو ما قد يستدعي التفكير لبضع ثوان، يبدو كأنه طبيعي بالنسبة إلى ستاندال، من جهة بسبب هذا السير الدائم في وعي الشخصيات ومن جهة أخرى بسبب هذه النبرة الخاصة: عند مغادرتنا الحُجرات التي نتحادث فيها بلا تكلف كي ندخل في الوعي، فإننا لا نكون سوى أننا ننتقل من حُجرة إلى أخرى ومن حديث إلى آخر ومن عرض إلى آخر. إن شخصيات ستاندال منعزلة الطباع وغير اجتماعية وغير لبقة في كلامها تصل إلى حد الامتناع والصمت، إلا أنهم محدثون لامعون في أنفسهم.

من يتكلم في هذه المونولوجات الداخلية وفي أي وضع؟ لدى الاجابة على هذين السؤالين، إننا نرى أيضاً خصوصية مونولوج ستاندال. قد يكون استطلاع صغير مفيداً. في **الأحمر والأسود**، في المونولوجين الأوليين، الأول للكاهن شيلان الذي يتساءل فيه إذا كان بالإمكان التجرؤ على صرفه من الخدمة، والثاني في الفصل الذي يليه للسيد دو رونال «تتمتع زوجتي حقاً بقدر كبير من الفكر! كان يقول في نفسه في اليوم التالي وفي الساعة السادسة صباحاً، عندما كان عُمدة فيريير ينزل إلى منشرة الأب سوريل»[50]. الأول قيل بصوت خافت والثاني داخلي. وفي **دير بارما**، الأول هو للماركيزة ديل دونغو (Del Dongo) والدة فابريس والثاني هو للكونتيسة بيترانيرا[51] (Pietranera). يظهر المونولوج في

(50) *RN*, respectivement, 1, 3, p. 357, et 1, 4, p. 362.

(51) *CP*, respectivement, 1,1, p. 37 et 1, 2, pp. 44-45.

كلتي الحالتين بشكل سريع وبعد عدة صفحات من العرض والتقديم سندخل في وعي شخصيات دلالية حقاً إلا أنها ليست الشخصيات الأساسية. تستثنى حالة **لوسيان لوفان** حيث أن المونولوجين الأولين هما لوالد لوسيان ثم للوسيان ويظهر المونولوج بشكل فوري[52]. فنحن لسنا مهيئين لمونولوجات بتآلف بطيء مع الشخصيات، فمونولوجات الشخصيات هي التي تجعلنا بالأحرى نتآلف معها. من الذي يتكلم إذن في المونولوجات؟ الكل يتكلم تقريباً[53]، حتى الشخصيات الأقل من الثانوية والشخصيات العابرة. ففي الفصل الثاني من رواية **لوسيان لوفان** وعندما يقدم هذا الأخير نفسه إلى المُقدم فيلوتو (Filloteau)، نجد تأملاً موجزاً داخلياً للوسيان حول المُقدم ثم تأملاً أطول للمُقدم حول لوسيان بمجرد أن انسحب هذا الأخير[54]. من يكون فيليتو وما هي مهنته؟ لا نعرف شيئاً بالتفصيل إلا في بداية الفصل اللاحق حتى فيما لو كان هناك بعض الإشارات من قبل في ثمة حوار. ونجد فيما بعد الملاحظات التي قام بها بوشار (Bouchard) مدير مركز البريد حول لوسيان عندما اشترى هذا الأخير حصاناً بواسطته بعد أن انقلب عن السَّرج تحت نوافذ مدام دو شاستيلير (Madame de Chasteller). قد يكون من غير المجدي مضاعفة الأمثلة: فنحن نجول في جميع أنواع الوعي من خلال المونولوجات، ندخل فيها كما ندخل في الطاحونة.

وذلك يولّد بالتأكيد منظورية، بما أننا نملك وجهة نظر الشخصيات حول بعضها البعض. لكن هذه المنظورية ليست منظورية الرواية اللاحقة

---

(52) *LL*, 1,1 et 2, p. 30 et p. 35 (p. 86 et p. 90).

(53) أشار إلى ذلك د. ترويبه (D. Trouiller) فيما يخص: **الأحمر والأسود** (art. cité, p. 246).

(54) *LL*, 1, 2, p. 42-43 (pp. 735-736).

التي يمكن أن تؤدي إلى إثارة شك حول ما هي عليه الحالة، حول ماذا جرى في الواقع في مشهد ما، لا بل إلى دُوار عندما يتعلق الأمر بهوية الكائنات. يبقى هناك ثمة منظورية محدودة وساخرة في تأثيرها: لأنه إذا كان جوليان ولوسيان أو فابريس غير متأكدين من أنفسهم ومن ماهيتهم وحتى من ما قد يرغبون أن يكونوا عليه (فبدل من أن يبلبلوا هويتهم، يعرّفونها بصفة هوية شباب في صيرورتهم وغير مكتملين بعد) أما في ما يخص الشخصيات الثانوية التي نراها من خلال أعينها وصولاً إلى النساء اللواتي يعشقونهن أو يرغبون أو يعتقدون بأنهم يعشقونهن فهم مضطلعون بأدوار وشخصيات محددة بشكل واضح (حتى فيما لو كانت متعمقة بين بين) وهي أغلب الأحيان لها دور شخصيات كوميدية : إنها تفكر فيما يُنتظر منها أن تفكر لكونها بما هي عليه. يقول آلان بحق (إلا أن كتاب **ستاندال** ليس له قوة القانون، إذ إن قربه الشديد يجعله بشكل غريب أقل فطنة من ديكنز أو بالزاك، ويجعله يبحث بشكل كبير في هذا المؤلف لإثبات أطروحاته) أن ستاندال يرسم شخصياته بخط واضح، «دون أي يتردد ودون أن يقوم بأي من هذه التحفظات السهلة القائمة على صعوبة المعرفة. فضلاً عن ذلك، هو لا يستخدم مثل هذه التحفظات على الإطلاق، فكل شيء واضح في شخصياته، وهذا أمر جدير بالملاحظة. وأنا لا أقدر أن أمنع نفسي عن القيام ببعض التأملات حول أحد المواضيع المطروقة التي نراها أينما كان تقريباً والتي تعيد القول بأنه لا يمكننا معرفة الآخرين. لا شيء لدى ستاندال يعطي هذا الصدى»[55].

---

(55) Alain, *Stendhal et autres textes* (Paris: Ed. Foulatier, 1994), p. 27, cf J. Richard, *op . laud*.

«لا يوجد لأي ظل في النفوس الستاندالية، ولا أي هدب حول الأحاسيس ولا حتى تسنن. تخرج الأحاسيس برمتها صافية وكاملة من الظل دفعة واحدة».

والإجابة على السؤال: من يتكلم في المونولوجات؟ تعني الإجابة أصلاً وبشكل جزئي على السؤال: وفي أي ظروف ومع أي رهانات؟ يتخلى المونولوج الستاندالي مع تعميمه وابتذاله (والذي يفهم في المعنى القديم أنه يصبح وسيلة شائعة لتقديم الشخصيات) وعلى الأقل قسم كبير منه على خاصية مصدره المسرحي والتراجيدي، أي تشكيل لحظة قوية وتمفصل حاسم وألا يحدث إلا في ظروف حرجة. ولم يكن أبطال هومير (Homère) يستخدمون المونولوج بصوت مرتفع إلا عندما لم يكونوا يعرفون ماذا يفعلون وعندما يكون الوضع مأزقياً. فقد تفوه أجاكس (Ajax) في سوفوكليس (Sophocle) بالمونولوج قبل أن ينتحر، فليس هناك ثمة منفذ إلا في الموت. كذلك توجد مونولوجات شكسبير وكورنيه الشهيرة بشدتها الخاصة بها. وبالاسم ذاته، تتبع رواية فيكتور هوغو **عاصفة تحت جمجمة** (*Tempête sous un crâne*) هذا التقليد. يعتبر جان فالجان كائنا صموتاً وعلى درجة عالية من التركيز وهو لا يغدق بكلامه إلا في الظروف القصوى. في حالة المونولوج هذه، لا نتحدث مع أنفسنا بميل عفوي، بل لأن الوضع يتطلب ذلك ولأنه ليس هناك ثمة وسيلة أخرى للقيام خلاف ذلك. بعبارات أخرى، إنه العالم الذي يستدعي المونولوج، ويأتي الدافع الذي يحركه من الوضع الخارجي. دون أن تكون «عاصفة تحت جمجمة» على الدوام، لدى مونولوجات بالزاك وظيفة درامية على الدوام، ونقطة ادراج في السرد تضفي عليها حِدّة لامعة: في بعض الأحيان وبعد بسط سردي مطول حيث يعرض لنا حالة وتقدم فكر الشخصية، ثمة جملة مونولوجية مختصرة واحدة تدوي كضربة صنج أو طلقة رصاصة من مسدس: كومضة فهم وقرار ساطع.

عندما يُستخدم المونولوج لأمر تافه جداً كقتل الوقت على سبيل المثال، فإن هذه الخطورة الاستثنائية تتلاشى. وذلك لا يعني أن

المونولوج يفقد معناه، إلا أنه يكون له معنىً آخر مغايراً بشكل كلي. بالتأكيد إن المونولوجات ذات منشأ تراجيدي ليست غائبة عن ستاندال (مثل مونولوج الغيرة للكونت موسكا والذي سبق واستشهدنا به). إلا أنها لا تشكل سوى جزء من فيض مونولوجات ستاندال، مما يدعوه ج. روسية «تضخيم مناجاة الذات»، كنهج خاص بستاندال لاستبطان السرد[56]. وهنا بالذات حيث من المتوقع أن يندرج مونولوج ما بشكل طبيعي، من خلال الموقف، في البعد التراجيدي، كما هي الحال في تأملات جوليان سوريل الأخيرة قبل إعدامه، وحيث يرتقي ذهنه في بعض الأحيان إلى مساءلات ليست اعتيادية على الإطلاق، ينتهز ستاندال هنا الفرصة ليشير بطريقة ساخرة قطيعته في هذا الصدد مع المسرح. بيتان من الشعر لقصيدة *Vecescales* لروترو (Rotrou) جالت في خاطر جوليان «فجأة»: لاديسلاس- إن روحي على أتم استعداد-وكذا المقصلة؛ أسند إليها رأسك». ويضيف إليها ستاندال: «يا له من جواب جميل! فكر، ثم نام»، بثبات عميق[57]. وفي الصفحة التالية، تم عرض بيتي شعر من قصيدة **محمد**[58] (*Mahomet*) لفولتير كنهاية لجملة من كلامه الداخلي.

(56) J. Rousset, *Passages, échanges et transpositions* (Paris: [s. n.], 1990), p. 50.

(57) *RN*, II, 42, p. 785 et p. 786.

(58) كتب فولتير مسرحية محمد سنة 1736 يهاجم فيها الدين الاسلامي لكن فولتير كتب فيما بعد أنه لم يكن الغرض من المسرحية إدانة الإسلام بل اضطهاد الكنسية باسم المسيح، صرح في رسالة كتبها عام 1742: أردت من المسرحية أن أظهر الأبعاد المقيتة للفاشية التي يمكن لمدعٍ أن يزرعها في العقول الضعيفة، وفي رسالة ثانية صرح: كان الهدف منها الإشارة إلى الراهبَ المسيحي جاك كليمنت (Jacques Clément) الذي قتل هنري الثالث في عام 1589. وفي أعمال لاحقة يشيد فولتير بالدين الاسلامي فقد قال: كل هذه الشرائع الحازمة وهذه العقيدة البسيطة جلبت للإسلام الاحترام والثقة، وخاصة عقيدة التوحيد التي ليس فيها طلاسم بل هي مناسبة للعقل الإنساني، كل هذا جعل عدداً كبيراً من الأمم تعتنق هذا الدين من سكان إفريقيا إلى جزر المحيط الهندي (المترجمة).

«آه لهذا! فهذا ما يبعث على الضحك: في حين أنه ينبغي علي أن أموت، راودت ذاكرتي جميع أبيات الشعر التي عرفتها يوماً في حياتي. قد يكون ذلك إشارة عن الانحطاط...»

فالإجابة إذن عن السؤال: في أي ظروف يُستخدم المونولوج؟ واضحة: في جميع الظروف، كبر شأنها أم صغر، أكانت جدية أم تافهة، سواء أكنا هادئين أم هائجين، وحيدين أم بصحبة أحد. يصحب المونولوج الداخلي المشاهد بجميع أنواعها ويعمقها، فهي الطريق الملكي لصيرورة الرواية الذاتية والنفسية. فكل ما يحدث وجميع هؤلاء الذين يقدمون أنفسهم يفسحون المجال لاستيلاء سري في الكلام الداخلي للشخصيات.

لكن إذا كان ستاندال قد انفصل عن المونولوج التراجيدي الخاص بالمسرح، إلا أنه أخذ منه، وبطريقته، بُعداً بلاغياً أساسياً، وهو صراع الروح النفسي (Psychomachie). ولنتذكر هنا الشاعر المسيحي برودانس (Prudence) في القرن الرابع عشر ميلادي، الذي أعطى هذا العنوان لقصيدة طويلة يصف فيها الصراعات الحادة التي تجري في فضاء القلب. حيث إن سلسلة من المجادلات العنيفة تقابل على التوالي بين الإيمان وعبادة الأصنام والعفة والفسق والصبر والغضب، الخ. هذا الصراع بين الخطيئة والفضيلة حيث يكون قلبنا ميدان مجابهة بين قوى أعلى منا وبنظام آخر غير نظامنا سيتَعلمَن وسيصبح نفسياً: فصراع الروح هو الإغراء الدائم وشبه المُكون للمونولوج المسرحي الحديث، وهو الذي يجابه بين الميول المأقنمة[59]. وكورنيه على سبيل المثال، قدم عن

---

(59) المأقنمة من أقنَم وأقنوم أي (Hypostasis)، والهيبوستاسيس باليونانية مكونة من هيبو وتعني التحت وستاسيس وتعني قائم فالكلمة تعني تحت القائم، ولاهوتياً =

ذلك أمثلة شهيرة، تارة سارة وتارة حزينة. يعتقد «علم نفس الملكات» أن الخيال هو الذي يتخيل والذاكرة هي التي تتذكر وليس الإنسان بواسطة الملكات كما قال سابقاً أرسطو، وهو يضيف إلى هذه البلاغة فلسفة رديئة. يوجد في أعمال ستاندال الكثير من صراعات الأرواح التي تعتبر أصداءً وفية لهذا التقليد الذي هو ليس أفضل ما في المسرح ولا أفضل ما في الفلسفة. هذا الصراع الداخلي (وليس المقصود فيه رفض الواقع حتى لو كان بمقدورنا نقد بعض أنماط تمثيله)، يتيح تصوير المونولوج بطريقة مسرحية.

فلنقتصر على بعض الأمثلة الهامة المأخوذة عن رواية **لوسيان لوفان.** فغالباً ما يقارن ستاندال بين «الفريق المؤيد للحب والفريق المناهض للحب» اللذين يتصادمان في داخلنا. فهذا الأخير يتابع الكلام القابع داخل لوسيان ويتكلم عنه في صيغة الغائب:

«يا للعار، قال فجأة الفريق المناهض للحب؛ يا للعار بالنسبة إلى رجل أحب الواجب والوطن بإخلاص يمكن أن يُقال إنه مخلص! فلم يكن يسيطر على تفكيره سوى التمتع بنِعم ملكية صغيرة في الريف، مجهزة بنفس تفضل بدناءة المصالح الخاصة لطبقته الاجتماعية عن مصالح فرنسا برمتها»[60]. (فلوسيان، كما نذكر جيداً، كان قد طُرد من مدرسة بولي تكنيك بسبب أفكارة الجمهورية).

يستمر هذا التوبيخ لعدة سطور، لكن بالانتقال إلى ضمير المتكلم (سبق ولوحظت هذه الظاهرة أعلاه، إلا أنها موجودة هنا داخل

= معناها ما يقوم عليه الجوهر وفي العهد الجديد استخدم المصطلح بمعنى «الجوهر الحامل» (المترجمة).

(60) *LL*, 1, 16, p. 215, pp. 212-213.

المونولوج الداخلي). لوسيان مجروح، ويسعى ووجهه مُكفهرٌ «لدحض وإبعاد هذه الرؤية الرهيبة». فيقف بلا حراك في الحفلة الراقصة، ليس بعيداً عن مدام دو شاستيلير. «وعلى الفور أوصله الفريق المؤيد للحب، وكي يدحض العقل، إلى أن يدعو مدام دو شاستيل إلى الرقص». سوف نلاحظ استخدام «فجأة» و»على الفور»: فلوسيان هو مسرح صراع بين القوى التي تتفوق عليه وتستفيد منه على التوالي بشكل غير متوقع. لقد حلل جان بيير ريشار[61] (Jean-Pierre Richard) مظهر الصراعات الداخلية لجوليان وماتيلد في **الأحمر والأسود** بشكل ممتاز:

«حتى ذلك الحين لم يحدث التردد إلا من خلال التعاقب السريع بشكل خارق لحركات متعاكسة. فالرغبة في الحب والرغبة في مقاومة الحب يتعاقبان بسرعة كبيرة، بشكل قد يبدو أنهما يتعايشان مع بعضهما البعض. لكن وبالنظر عن كثب، يتبين أنهما لا يختلطان مع بعضهما البعض على الإطلاق، وأن كل منهما بدوره يسيطر على الروح بصفاء كامل، لكن في فضاء زمن أشد اختصاراً من أن يتمكن البطل إلى الانتقال إلى الفعل».

والحال هنا ليست كذلك، بما أن جوليان يدعو مدام دو شاستيلير للرقص، إلا أن الانعكاسات الفورية وغير المتوقعة هي ذاتها.

كذلك يستعيد ستاندال على الدوام في رواية **لوسيان لوفان** الصراع الكلاسيكي بين الأنيما والأنيموس[62] وبين العقل والروح. «فباطن عقله

(61) J. P. Richard, Ibid, p. 39.

(62) تعود تسمية (animus et anima) إلى الطبيب النفسي السويسري كارل غوستاف يونغ (Carl Gustav Jung)، ويقصد بالأنيما النمط الأولي الأنثوي لدى الرجل وبالأنيموس النمط الذكري الأولي لدى المرآة، فالرجل والمرأة يكتسب أحدهما =

كان يعتقد أنه محق في أن يحتقر مدام دو شاستيلير، وكان لدى روحه كل يوم أسباب جديدة تجعله يعشقها ويراها الكائن الأطهر والأسمى وفوق جميع اعتبارات التباهي والمال التي كانت بمثابة الدين الثاني في الريف. فالصراع بين عقله وروحه جعلته شبه مجنون كليّاً وبالتأكيد أحد أكثر الناس بؤساً»[63]. من الواضح أن، وكما في التراجيديا، صراعات الروح هذه مخصصة للشخصيات الرئيسية. فهي إذاً مخصصة من بعد جوليان، لمدام دو شاستيلير. فعلى سبيل المثال يتم التعليق على مونولوج لمدام دو شاستيلير ضمن حوار مع لوسيان كالتالي: «على هذا النحو كان لا يزال يتكلم المحامي المناهض للحب في قلب مدام دو شاستيلير، لكن قوته كانت قد تقهقرت سابقاً بشكل مدهش. كانت تجد متعة قصوى في أن تحلم (...)[64]. وفيما بعد، وبعد أن تم التوضيح لنا بأنها كانت تتمنى قبل كل شيء أن يحدثها جوليان عما كان يفكر به عنها في مختلف اللحظات التي مرت فيها علاقتهما، لكن من دون أن يُذكر الحب بالاسم: «كانت هذه الثقة تميل إلى إضعاف أحد اقتراحات هذا العدو الأكبر لسعادتنا والذي يُدعى الحذر. كانت تقول في نفسها، هذا الحذر: «هذا شاب يتمتع برجاحة عقل وحذاقة شديدة وهو ينافق عليك»[65].

= من الأخر الأنوثة والذكورة وبفضل الأنيما والأنيموس يصبحان أكثر قدرة على تفهم بعضهما البعض (المترجمة).

(63) *LL*, 1, 26, pp. 293-294 (p. 281).

(64) *LL*, 1, 26, pp. 293-294 (p. 281).

(65) *LL*, 1, 32, p. 348 (p. 328),

سنلاحظ كلمة «هذه». وفي 3،1، ص 57 (ص 747)، يجيب الجنرال في ثمة محادثة على السؤال: «ومدام دو شاسستللير؟»: «تلك هي شابة جداً ومع ذلك هي أرملة مارشال لمعسكر مرتبط ببلاط الملك شارل العاشر». نود لو أن مؤرخاً لغوياً يستقصي معنى استخدام ضمير حيادي في معرض الحديث عن أشخاص. فالمؤرخ اللغوي ليتريه (Littré) لا يشير إلا بمثال سانت سيمون أعاد نسخه روبير (Robert). فهو يدل تارة على تنازل بتكبر (طفل، مرأة)، وتارة على التحقير. يبدأ انتزاع الصفة الانسانية بـ«التفاصيل».

ملاحظتان تفرضان نفسهما بخصوص هذه الصفحات. فباللغة اليونانية، قبل أن تشير كلمة (psukhomakhein) إلى طريقة بلاغية أو شعرية، كان تدعى الكلمة بصراع يكون الرهان عليه هو[66] (psukhé) أي معركة يصارع المرء فيها من أجل حياته، معركة يكون الصراع فيها مدى الحياة إلى الممات. والكلمة في المعنى المسيحي اللاحق، بالنسبة إلى برودانس (Prudence) شأنها شأن ذلك، باستثناء أن هذه الحياة التي نعارك من أجلها هي الحياة الأبدية أي الخلاص. وفي كتاب **صراع الروح النفسي** (*Psychomachie*)، نشهد مباريات روحية نكون فيها نحن الحلبة بين الرذائل والفضائل. فصراع الروح هنا قد لُطف وتلاشى: فهو يشكل قبل كل شيء صراع كلمات وحججاً وأحكاماً بين الفرق المتعاكسة، بين محامي قضايا متعارضة ومستشارين خصوم يسعون إلى إقناع الأنا – الملك الحائر ويُطوى على الرحمة. والملاحظة الثانية هي أن موضوع هذه الصراعات الروحية النفسية قد حُصر كذلك إلى حد كبير مقارنة بالتراجيديا، حيث أنه يشمل جميع الصراعات الكبيرة التي يمكن أن تقاسم لا بل تمزق الوعي الإنساني، بما في ذلك الصراعات الأخلاقية والسياسية أو الدينية. نادراً ما يكون الصراع النفسي الروحي لدى ستاندال لا يعني بشكل مباشر أو غير مباشر الحب (انسحاب أو هجر، عدم ثقة أو ثقة). هل يمكن الوثوق؟ هذا هو أحد أهم أسئلة أبطال ستاندال الكبيرة، سجناء زنزانتهم النفسية والمستسلمين لرغبات قلبهم كما قال **الكتاب المقدس**. إن عدم شعورهم المطلق أنهم في أحسن حال إلا في السجن، مثل فابريس وحتى جوليان في بعض النواحي، هو واضح في هذا الصدد. تستقر سيادة الحياة الخصوصية.

---

(66) أي الروح و(spycké) أصل كلمات عديدة تتعلق بالعقل (المترجمة).

للعودة إلى **لوسيان لوفان،** صفحة أخرى تبين لنا الأصوات التي تتصادم في قلب مدام دو شاستيلير، أصوات تعتريها أحاسيس ونبرات كما لو أنها أشخاص: «لا شيء أسهل على الشرح، عاود بمرارة فريق الحذر (...)- لكن مهما كان هذا التفكير قليل الدقة، قال فريق الحب بغضب، فقد كان ينبغي توجيه هذا التصريح لي»[67]. سوف يقودها هذا السجال إلى حمى شديدة وإلى انحطاط روحي وجسدي. وفي نهاية المخطوطة التي تخص هذه المرة لوسيان، يتحدث «الفريق المعاكس» لما هو مقصود مرتين[68]، تماماً كما يفعل «الغرور» («كان الغرور يقول له»)[69] الذي يتكبد هو أيضاً مشاعر: «لقد رُوع غرور لوسيان»[70]. يستعيد علم النفس التحليلي الآتي من أيديولوجيين لغة المجازات القديمة.

في أصول المونولوج الداخلي انطلاقاً من المسرح، ركز مؤرخو الأدب انتباههم على نوع التراجيديا النبيل. ومما لا شك فيه بالتأكيد أن المونولوجات الطويلة التي فيها نقاش أو ألم أو تأمل العالم أو الذات تعود إلى هذا الأصل. لكن هناك أيضاً ثمة مناجاة أتت من الكوميديا حيث أن الشخصية وبملاحظة مختصرة، تعلق وتسخر وتستهزئ وتحكم أو تفضي بفكرها أو بإحساسها، بعكس خطابها للشخصيات الأخرى لتسلية الجمهور. غالباً ما تكون المونولوجات المختصرة عند ستاندال من هذا النوع، حتى فيما لو كان هذا الأسلوب بالتأكيد منتشراً جداً في الرواية وليس له شيء في حد ذاته يخصه. بما أن النفاق هو الملك لدى ستاندال، وبما أنه غالباً ما يشغل دوراً وغالباً ما يلبس قناعاً فإن مثل

(67) *LL*, 1, 34, p. 357 (p. 337).
(68) *LL*, II, 64, p. 739 (p. 686) et II, 66, p. 761 (p. 707).
(69) *LL*, II, 66, p. 756 (p. 703).
(70) *LL*, II, 64, p. 732 (p. 680).

هذه المناجيات الكوميدية والساخرة الموروثة عن الكوميديا لا حصر لها. وهنا يتوازى التدخل في وعي الشخصية مع تواطؤ إزاء القارئ، إنه انبثاق جماعة غير مرئية وضمنية، جماعة هؤلاء الذين ليسوا مغفلين (وأن جماعة غير المغفلين هو مكان الخداع الأكبر فهذه مسألة أخرى). ما سنكتشفه داخل الوعي، هو أنه يبقى خارجاً، خارج دوره والحالات التي يجتازها. فسريرة الوعي الساخر هي خارجية. وهنا أيضاً، وفي شكل مختلف عن ذلك الذي أُشير إليه أعلاه، إن الداخل هو خارج الخارج.

وإذا كان ستاندال واعياً لهذه البنوة إزاء الكوميديا، فإن الذي يُبّينها هي مناجاة لوسيان: «إنني هنا كما السيد جابولو في فيرساي: أقوم بمهازل، قال لوسيان في نفسه وقد دبت الحياة فيه بنجاحه، في الواقع كانت الأعين برمتها تحدق في بزته»[71]، من خلال تلميح إلى مهزلة من مهازل عصره (وهي عندما تسلل إلى مجتمع نانسي المتحزب للملوك الشرعيين والمتدين، بعد أن تمت معاملته بتعال من قبل العسكريين الآخرين). والنبرة المسرحية واضحة تماما في مناجاة أخرى، أبعد من هذه بقليل، عندما شُرح له بالتفصيل شجرة عائلة لـ «سيدة ذات شأن» دخلت توها إلى الصالة: «ذلك هزلي، قال لوسيان في نفسه، ومُوجهاً لي، أنا الذي بالطبع لست نبيلاً، والذي يُقابل للمرة الأولى والذي يراد التلطف لأجله! في باريس، يدعى ذلك عدم لباقة، لكن في الريف فالأمور أكثر طبيعية»[72]. والنبرة هي تماما كنبرة شاهد لجمهور افتراضي، يوضح له لوسيان الموقف المضحك وغير اللائق. يكفي أن نفتح بشكل عشوائي صفحة من صفحات ستاندال لنجد فيها أمثلة أخرى عن ذلك.

---

(71) *LL*, 1, 9, p. 147 مع نقد ستاندال الذاتي.

(72) *LL*, 1, 10, p. 159 (p. 171).

غير أنه من المهم الاسهاب في الكلام عن ظاهرة مرتبطة بالمناجاة، وبالمسافة بين الشخصية والأوساط التي تجتازها. المقصود هو **الضحكة الداخلية**، ضحكة الروح (وفي بعض الحالات ولكن النادرة، الابتسامة). والتقليد هو قديم: فأباء الكنيسة كانوا يعرفون فرحة الروح (hilaritas mentis)، وهي بهجة داخلية وليست قهقهة. لكن بالطبع بالنسبة إليهم هذه البهجة القلبية العميقة، التي لا يمكن أن تكون سوى ثمرة الروعة، لا ترتبط بشيء بالتهكم والسخرية وبأخذ الآخر على أنه أضحوكة. يتعلق الأمر بمعرفة بهيجة حقيقية. يذهب فيكتور هوغو أبعد من ذلك وباتجاه آخر، ذاهباً إلى حد الكلام عن « **قهقهة داخلية**»، وهو تعبير فيه تناقض ظاهري لكنه وصفي بشكل كلي. وقدم له تعريفاً في الفصل الموسوم بـ«**عاصفة تحت جمجمة**» في **البؤساء** والذي سيدرس في حينه. يلاحظ جان فالجان أنه سالمٌ نتيجة توقيف شخص ما ظُّن أنه هو:

«كان ذلك على درجة من العنف والغرابة مما ولد فيه فجأة هذا النوع من الحركة التي لا يمكن وصفها، والتي ما من أحد لم يتكبدها مرتين أو ثلاث مرات في حياته، نوع من اختلاج الضمير الذي يحرك كل ما في القلب من شكوك، يتكون من سخرية وفرح ويأس، يمكن تسميتها بقهقهة **داخلية**»[73].

يتعلق الأمر بظاهرة بلغت ذروتها: سِحر ارتيابي أمام سخرية القدر وفن المسرحة المفارق للوجود، مصحوب بتجربة الاستفادة منة. نحن نضحك على ما قد لا يمكن أبداً تخيله، وهذه السخرية لا تُمارس تُجاه شخص ما، نحن مأخوذون فيها. فالطابع الاستثنائي والحرج لهذه «القهقهة الداخلية»، كذلك موضوعها، يفصلها بشكل جذري عن الضحك الداخلي الذي يعيره ستاندال كثيراً من الأحيان للوسيان.

---

(73) V. Hugo, *Les misérables,* I, VII, 3.

قد تكون هذه الأخيرة ببساطة الضحكة المجنونة المكبوته أو المكبوحة التي تسيل لنا الدموع. فاللقاء مع الدكتور دو بواري المتحزب للملوك يحرر لوسيان من «الضجر الرهيب الذي كان ينهكه منذ شهرين»، وحتى أنه يوجه له ملاحظات صامتة «وهو على وشك البكاء من فرط الضحك الداخلي والمكبوت»[74]. إلا أنه هناك الضحكة الداخلية المحضة، والتي تشكل الوجه الآخر للسحنة الوقورة التي توثر في المجتمع، تماماً مثلما أن المونولوج هو الوجه الآخر للحوار، كما في الدراسة الجميلة التي قام بها هوغو فريدريش (Hugo Friedrich) حول ستاندال حيث قارن بين «الكلام الحقيقي والكلام المقنع» ومما يتطلب بالتأكيد تدقيقاً وتعمقاً. ولعدم الخيانة، إن الجهد المبذول له ثوابه ومنفعته، في القدرة على الضحك الداخلي وليس بالضحك ملء الشدقين بل بقهقهة الروح الواعية. «نحن الأرستوقراطيون الآخرون، كان يقول في نفسه وهو يضحك، باتحادنا لا نخشى أحداً؛ لكن ما أكثر السخافات التي يجب أن ننظر إليها دون أن نضحك!»[75] فيما بعد، وفي مناوراته الانتخابية، (ثمة بعد مثير لهذه الرواية)، يُستقبل لوسيان من قبل الأسقف «بتعالٍ وازدراء وعجرفة سلته. كان يقول لنفسه ضاحكاً ومحاكياً بسخرية الجملة المفضلة للحبر المقدس: «سأضع هذا عند سفح الصليب»[76]. سوف نلاحظ أنه في هذين المثالين لم تتوقف السخرية عند المظهر ولا عند سلوك الآخرين، لكنها تتكيف مع لغة اعتقاداتهم كي تستخرجها من أي حقيقة وتحاكيها بسخرية بتهليل. لا يبقى منهم بعد هذا الضحك الداخلي سوى دمى متحركة. (لكن هيغل يقول بأن من لا يرى في كل

---

(74) *LL*, 1, 8, p. 130 (p. 151).

(75) *LL*, 1, 15, p. 208 (p. 863).

(76) *LL*, II, 52, p. 607 (pp. 563-564).

مكان إلا دمى متحركة يشكل هو نفسه جزءاً من مسرح الدمى المتحركة، حتى فيما لو كان يعتقد أنه هو الذي يحرك الحبال). ووالد لوسيان السيد لوفان، وفي مفاوضاته الخسيسة مع مدام غراندية (مركز وزير لزوجها الأحمق لقاء منحها ابنه دليل حبها النهائي) يتبسم داخلياً: «هكذا، قال السيد لوفان وهو يتبسم داخلياً، نحن لا نناقش السعر، بل فقط ضمان تسليم الشيء المبيع»[77]. هذه الابتسامة الداخلية هي ابتسامة سياسي عجوز يقظ ووقح، كما أن الضحكة الداخلية هي ضحكة شاب ساخر. تعرف كذلك **الأحمر والأسود** هذه الضحكة الداخلية: «ضحك جوليان كثيراً في داخله عندما أسمعه السيد دو فالونو أنه كان قد اكتشف لتوه أن السيد دو رونال كان يعقوبياً»[78]. نحن نفهمه. فمناجاة الكلام تتناسب مع مناجاة الضحك، ضحك الإنسان الداخلي.

تشكل جميع هذه المناجيات «أحاديث فرعية» بمعنى مختلف كل الاختلاف بالطبع عن المعنى التي أعارته ناتالي ساروت (Nathalie Sarraute) لهذا المصطلح، «غزارة لا تحصى من الأحاسيس والصور والمشاعر والذكريات والاندفاعات والأفعال الصغيرة الخفية التي لا تعبر عنها أية لغة داخلية»[79]. و«الحديث الفرعي» هنا هو حديث في الخفاء، ذلك الذي نديره مع ذاتنا ونحن نتكلم مع الآخرين، فهو لا يزال أو هو أصلاً حديث. ثمة مثال هو مسلٍّ ونذير شؤم معاً في **الأحمر والأسود** يوضح هذه الفكرة بشكل جيد. تقول ماتيلد لنفسها وهي تشعر بالملل في أمسية اجتماعية أنه لا «يميز» الرجل إلا الحكم بالإعدام

---

(77) *LL*, II, 62, p. 707 (p. 653).

(78) *RN*, II, 7, p. 601.

(79) N. Sarraute, «Conversation et sous-conversation,» *Oeuvres complètes*, La Pléiade (Paris: Ed. Tadié, 1996), p. 1594.

(بالمعنى القوي لمنح تمييز ما)، إذ إنه «الشيء الوحيد الذي لا يُشرى». وتصرخ في داخلها تعجباً من ذلك: «أه، إنها كلمة طيبة تفوهت بها لنفسي لتوي! يا للأسف أنها لم تأت بطريقة تشرفني»[80]. فهي «مفتونة بذاتها». ما يقال في هذا المونولوج له أثاره في الحديث بدوره الساخر عن غير قصد. «حلت ملامح مظهر السعادة محل مظهر الملل. فظن الماركيز دو كرواسونوا الذي كان يتكلم معها بشكل مستمر، أنه يلمح نجاحه فزاد من طلاقة لسانه». وهنا تظهر الكوميدية بشكل موفق. تقول لنا نهاية الرواية «كان ينبغي دائما وجود فكرة الجمهور وآخرين لروح ماتيلد المتعالية»[81]. ولكننا رأينا جوليان بمعنى آخر يقول ذلك أيضاً عن نفسه في مونولوجه النهائي.

والمناجاة الصامتة، حتى لو كنت أقوم فيها بعرض، لا أحسب فيها حسابات إلا لنفسي، وهي فضلاً عن ذلك مكان للنشاط المتواصل للحكم، وخصوصاً الحكم على الآخرين. والشخصية الستاندالية منزوية في قلعة وعيها المنعزلة، تحكم من الأعلى ومن بعيد على كل ما يقدم إليها، بجمل جافة وحازمة وحاسمة. وهي لا تتفحص إلا لتستنتج. لن نتخذ شهادة على ذلك إلا اكتشاف نانسي من قبل لوسيان. فهو يرى بداية ريفاً كئيباً وحزيناً وفلاحين بائسين: «هذه هي إذاً فرنسا الجميلة! قال جوليان لنفسه.» تدل الكتابة بالخط المائل في المونولوج الداخلي والتي تدهش لأول وهلة، لكن ثمة أمثلة عديدة عنها، تدل على التشديد على السخرية والنبرة الساخرة- سخرية من لغة الغير والارتباط بالشفهية، مثل الباروز نوسينجن عند بالزاك عندما يفكر بلهجة ألمانية. ثم أن

(80) *RN*, II, 8, p. 607.

(81) *RN*, II, 39, p. 771.

لوسيان يلاقي في الشوارع «سحنات شحيحة وجافة وفظة». و«يقول لنفسه بقرف» انهم لا يفكرون إلا بالمال. ثم يرى أخيراً الشباك الخارجي باللون «الأخضر الفاقع» وجدار المنزل الأبيض الذي سيبان أنه منزل مدام دو شاستيلير: «ما لهذه اللألون الصارخة التي يختارها هؤلاء الريفيون الحقيرون!»[82] في الحقيقة وهنا أيضاً لم تغب الكوميديا، بما أنه بعد كل هذه الأحكام المهينة حول واحدة من أجمل المدن في فرنسا، كما أُشير إلى ذلك في ذلك العصر، يسقط لوسيان بالحرف الواحد من الأعلى، بكل كبريائه، وهو يقع من على الحصان!

غير أن هذا المحادثة عن الذات ومع الذات التي لاتزال متجذرة دائماً في الشفهية لا تقوم إلا بالإضحاك والاحتقار. وهي مُصاغة من **كلمات** ليست مخصصة لتكون مرتبطة في الأحكام فقط، إذ إنه قبل القول هناك التسمية والكلمات هي التي تسمي. هذه القدرة على التسمية، وبذلك على الكشف، ليست هي قوة نمنحها لها، لكنها القوة التي تمتلكها هي في ذاتها وبذاتها، وتقدر أن تمارسها علينا ورغماً عنا ومهما كنا نملك منها. وعلى ذلك وفيما يخص ستاندال، لا يسعنا سوى الرجوع إلى الفصل الممتاز البارع الموسوم بـ «الكلمة المُقدرة» في مؤلف ميشيل كروزيه، **ستاندال واللغة** (*Stendhal et le langage*). ثمة كلمات تنهكنا وكلمات تنعشنا وكلمات تضيّعنا وكلمات تنجينا وهذه الكلمات ليست بالضرورة مأخوذة من كلام الآخرين، فهي تسمي بذاتها وفينا ودوننا في بعض الأحيان. ثمة مثال واحد لكنه على درجة كبيرة من الأهمية يبين ذلك بشكل يثير الاعجاب. مدام دو رونال وهي تفكر في جوليان في سهادها وتتذكر حركاتهما. «وفجأة تراءى لها هذه الكلام

(82) *LL*, 1, 4, pp. 59-61 (pp. 748 sq.),
والملاحظة ص 1373 حول تعبير فرنسا الجميلة.

المروع: الخيانة الزوجية» [83]. نعير اهتماماً كبيراً وبحق لجملة فلوبير في الفصل الأول من **التربية العاطفية.** «وكان ذلك كتراءٍ». إلا أن جملة ستاندال لا تزال أرفع، فهي تستخدم فعلاً بدلاً من اسم، ويكون التراثي لـ «كلام». هذه الكلمة التي تتراءى هي «كلام»: عندما يتراءى يكون سبق وتكلم ويكون سبق وباشر في الكلام قبل أن نسمعه نحن، فهو يستولي علينا على غير استعداد وعلى علاته، يأتي. يأتي من بعيد، ويكون بالفعل فوقنا دون أن نكون قد رأيناه يقترب. بالنسبة إليه، التراثي، هو الكلام من خلال تسمية تكشف بشكل فجائي. يعود موضوع الكلام المرئي هذا إلى **الكتاب المقدس** وقد اخترق التقليد[84].

لكن ما هو بالضبط بالنسبة إلينا أن يتراءى كلام ما؟ يتراءى الكلام عندما تحول فعالية التسمية الذاتية بشكل جذري وبشكل لا رجعة فيه (لأن ما قيل يمكن أن يُنكر عند الاقتضاء لكن ما سُميَّ لا يمكن يعود غير مسى) تحول الوضع وتلقي عليه وعلينا ضوء جديداً. تبين السطور التالية ذلك:

«داهمت مخيلتها كل ما يمكن لأحط أنواع الخلاعة أن تخلف أثاراً مثيرة للاشمئزاز لفكرة حب الأحاسيس. كانت هذه الأفكار تريد جاهدة تشويه الصورة الرقيقة والرائعة التي كونتها عن جوليان وعن السعادة التي تشعر فيها في حبه. كان المستقبل يتلون بألوان رهيبة. فقد كانت ترى نفسها محتقرة.

تتخيل نفسها بعد ذلك وهي تستبق الرسالة القرمزية ن. هاوثورن (N. Hawthorne) «وهي تُعرض على عمود التشهير في الساحة العامة

---

(83) *RN*, 1, 11, p. 409 كما الذي يليه.

(84) انظر مؤلفنا: *L'appel et la réponse* (Paris: [s. n.], 1992), chap. II.

في فيريير، مع لافتة مكتوب عليها شرح لخيانتها الزوجية لعامة الناس». إنه الزمن برمته، المستقبل والماضي الذي قُلب رأساً على عقب من خلال هذه الكلمة التي تراءت بشكل فجائي. إذ إن دوامة الصور هذه التي جرفت مدام دو رونال مُشكلة من موجات صدمة ترائي هذا الكلام. فضمير مدام دو رونال يتذبذب بين هاويتي السعادة والألم، دون أن تكون سيدة نفسها بنفسها. «فقد كانت تجرفها بالصدفة صوراً متناقضة ومؤلمة». هذه «المصادفة» (هي فضلاً عن ذلك شديدة الأهمية بالنسبة إلى ستاندال) ليس لها هنا بالتأكيد أي معنى مادي، فهي ليست مصادفة العالم: هي نتيجة زلزال التسمية، وهي تعبر عن هذا التذبذب والاهتزاز حيث أن هذه الأحاسيس المفرطة («فرط في حزنها») تمتحنها أكثر مما تتكبدها، وتعيش من خلالها أكثر مما تعيش فيها. وإذا كانت لا توجه مجرى أفكارها فذلك ليس عن ضعف منها ولا عن غفلة عنها، لكن لأنها دخلت مناطق التجربة الإنسانية حيث لا يوجد لديها من أجلها أي تدبير ولا استعداد ولا تذكرة: «كانت روحها تصل إلى بلدان مجهولة»، بلد «السعادة التي لم تشعر بها بعد»، التي كانت في الأمس، وبلد «الشقاء البغيض»، في هذه اللحظة. وإذا كان هذا التذبذب حرجاً، فذلك ليس لكونها انتقلت من السعادة إلى الألم الناتج عن الشعور بالذنب فحسب، بل كذلك من الألم الأخير إلى ألم آخر ناتج عن كونها غير محبوبة. يبقى أن المسارات التي تدخلنا إلى هذه «البلدان المجهولة» هي الكلمات التي تسمي وهي تسمي تفتح هذه المناطق أو تجعلنا نكتشف بعدئذ أنه سبق لنا وكنا فيها دون أن نعي ذلك.

يقول ميشيل كروزيه أيضاً أن «الحب من أول نظرة، هو كلمة»، هو عامل لـ«ثورة داخلية»: «فالواقع الداخلي يتعلق بظهور شفهي مفاجئ بالقرب منه ولا يشكل وضوح التحليل شيئاً، وألفة وعي ما معه

هي بصورة عمياء، في حين أن إلقاء الضوء على المستور وعلى ما لا نقدر ولا يمكن رؤيته، يأتي من الكلمات»[85]. ويقول أيضاً، وذلك لأن الكلمة، وهذه هي النقطة الحاسمة، «غير قابلة للانحلال داخل الأنا». فهي «مركز تبلور». فعندما يتردد صدى كلمة «حب» حتى كسؤال (قد يكون هذا حباً؟)، يكون ذلك بعد فوات الأوان. في المشهد الذي تم تحليله منذ قليل، عندما ظهرت كلمة «خيانة زوجية»، لن يتمكن شيء من اخفائها على الإطلاق، ولا من الانبهار من ضوئها الرهيب. تشكل بالتأكيد خطورة التسمية هذه موقع قوة ومعنىً للمونولوج الستاندالي الداخلي: فعندما نتكلم مع ذاتنا فإننا لا نجد أنفسنا في مودة ذاتية فحسب وحيث إننا سنستمع إلى ذاتنا نتكلم (كما ماتيلد وهي تتمتع بكلمات العقل)، فلا يزال هناك ما هو موجود فينا وأقوى منا، وعلى السراء والضراء، الكلام الذي يتكلم بذاته والكلمات التي تسمي بذاتها. والغيظ الذي يمكن للقارئ أن يشعر به أمام هذه الضوضاء المستمرة للثرثرة المسيئة التي تقوم بها باستمرار شخصيات ستاندال مع بعضها البعض في صميم أنفسها، يتراجع عندما نرى أنه من الممكن تحطيمها بحدث كلام وأن الكلمات تقدر، مثل الله في النشيد المريمي، أن تنزل الأقوياء عن كرسيهم، وأن القضاة أنفسهم سيحاكمون. فضلاً عن ذلك، فإن ستاندال كما نعلم لم يمتنع عن فعل هذا بذاته، وهنالك مثال هام في **الأحمر والأسود**، حيث يفعل ذلك فجأة ويحاكم بطله دون ربط ولا انتقال، متمماً في الجملة ذاتها مونولوجه. يتعلق الموقف على وجه التحديد بالنشوة التي يشعر بها جوليان من كلمة تلفظ بها داخلياً ومن دون أن يتحمل ولا أن يفهم ثقلها الحقيقي. فهو يستمع إلى نفسه بدلاً من أن يستمع إلى الكلمة. جوليان موجود في مغارة صغيرة في المساء في

(85) M. Crouzet, *op. laud.*, p. 346 et p. 336 et 339 pour ce qui suit.

هذا المونولوج : «لماذا لا أمضي الليل هنا؟ قال لنفسه، فلدي خبز وأنا حرُ! على صوت هذه الكلمة الكبيرة تحمست روحه، فبنفاقه كان يتظاهر بأنه لم يكن حراً حتى عند فوكيه» (صديقه)[86].

ينبغي في الوقت الحاضر أن نأتي إلى ما يشكل أحد السمات الخاصة بروايات ستاندال وهي استخدام المونولوج الداخلي حتى ضمن الحوارات. ومن المؤكد أن هذا الشيء في حد ذاته لم يكن خاصاً بروايات ستاندال في ذلك العصر، فثمة أمثلة شهيرة لدى بالزاك ستتم دراستها بعد حين. وللمناجاة المسرحية في التعريف هذه الوظيفة الاستطرادية في الحوار. لكنها عرضية عند الآخرين، وغالباً ما تمثل دوراً هزلياً أو سخرياً، وهي ثابتة في الرواية الستاندالية بحيث أنها تشكل جزءاً من معماريتها الفكرية وتولّي وظائف متنوعة. ما أعظم قوة المونولوج حتى أن الحوار ذاته لا يقاطعه بل يبدو في بعض الأحيان أنه يثيره! وذلك قديم جداً من الناحية الشكلية، إذ إنه إذا كان الفكر هو حوار الروح مع ذاته كما يؤكد أفلاطون، فإن أي حوار مفكر هو حوار ثان، حوار الحوارات (والأمر ذاته بالنسبة إلى سانت أوغستين، ما عدا أن الحوار الحميمي هو مع السيد الداخلي وليس فقط مع الذات). إلا أن هذا التشابه الشكلي لا يحجب الاختلاف الجذري للمعنى والوظيفة.

إذ أن الأمر بالنسبة إلى ستاندال لا يتعلق بحوار مفكر حيث أفكر في قرارة نفسي، متسائلاً عن شرعية أو جواز قبول الحجج أو البراهين، لكن بالمحادثة أي تكن. هذا المونولوج المتتبع دوماً حتى في التبادل غالباً ما يعطي الانطباع أن كلام الآخرين مثل الكلام الذي أوجهه لهم

---

(86) *RN*, 1, 12, p. 414، والكتابة بالحرف المائل لدى ستاندال انظر: M. Crouzet, Ibid, p. 326, لكنه يشير إلى نبرة جوليان.

بصوت مرتفع، ليس سوى عَوارِض ومثل جمل مُعترضة أو استطرادات ضمن خطاب متواصل أخاطب به نفسي. وفي أسوء الأحوال، فإن كلام الآخرين يزعجني أو يغيظني، ويحرمني لسبب أو لأخر من انتباهي لنفسي، وفي أحسن الأحوال، إنه يُّعجل مقاصدي أو نواياي أو يُعيد الوقود أو المادة لمونولوجي الداخلي. بعيداً عن الحوارات الغرامية، وتلك التي يوجد فيها شيء ما نكسبه في لعبة القوى، ما للضجر الذي يشعر به أبطال ستاندال في محادثاتهم، وفي هذه الأوساط التي على تنوعها تبدو أنها شبه مؤلفة من ثرثارين ومدعين ومزعجين وبُلهاء حصرياً! يموت لوسيان لوفان من ضجره في نانسي، حسب تعبيره الخاص[87]، وسط جميع هؤلاء الثرثارين غير النادمين، لكننا لا نرى جيداً انه سيجد لا حقاً في باريس انعدام «المحادثة» هذه التي كان يعاني منها في الريف (لم نعد في القرن الثامن العشر و»فن المحادثة»)، والأمر سيختلف كل الاختلاف عندما سيعمل بالسياسة.

غالباً ما شدد علم ظواهر الكلام على حركة الحوار الحيّة وعلى المقَّدم الكامن فيي عندما استمع إلى كلام الآخرين وفكرهم، بطريقة بحيث أنني لا أعرف حقاً أين ينتهي الآخر وأين أنا أبدأ ضمن هذا الترتيب. لا شيء من ذلك موجود هنا: فالفردية تسود من جانب إلى آخر عند ستاندال، حيث أنها قد بدأت فعلاً سيادتها في العالم الذي هو عالمه (وعالمنا). فالشعور بالوحدة ضمن ازدحام المدينة الكبيرة هي أحد المواضيع الهامة في القرن التاسع عشر، لكن عند ستاندال، نحن دائماً نشعر بالوحدة حتى بحضور الأصدقاء، وذلك لأن كلامنا ليس سوى «مخارج» مختصرة نقوم بها وغالباً ما نكون مسلحين ومقنعين خارج هذا

---

(87) *LL*, 1, 14, p. 193 (p. 196).

التحفظ وهذا التحصين للأنانية الذي يلبث فينا على الدوام. ينتابنا شعور بأن الشخصيات لا تسمع ما يقال لها إلا بأذن واحدة، مثل معاصرينا الذين يرفعون للحظة إحدى سماعتيهم إذا ما وجه إليهم الكلام بطريقة ملحة بصوت جهوري، إلا أن عند ستاندال نحن نسمع ضوضاءه الحميمي. فليس فقط جوليان سوريل وحده الذي يقدر أن يقول لنفسه: «في الواقع ليس من الغباء الشديد : أن يعيش كل منا لنفسه في هذه الصحراء من الأنانية التي نسميها الحياة»[88]. إن موضوع غياب التواصل هو أساسي وثابت: فالحوار بدلاً من أن يحطم الشعور بالوحدة فإنه لا يقوم سوى بتعميقه إذ إنه وفي أغلب الأحيان مكان الحَذر والشك والظنون حول النوايا الحقيقية للأخر والاحتقار وسوء الفهم والخوف من السخرية (أحد أكبر أهواء أبطال ستاندال)[89]، والهاجس من حكم الآخرين... فلا يُقال ما يُفكر فيه ولا ما يُرغب به (وهذا البعد سوف يكون كذلك أساسياً عند بروست: فـ «على الرغم من» هي «لأن» المجهولة)، وإذا ما تم فعله من قبيل الاستثناء، فقد يُعقِّد ذلك الموقف ويعتمه بدلاً من أن يوضحه. غير أنه قد يكون من السطحية وضع ذلك على حساب علم النفس الفردي لهنري بييل (Henri Beyle) كما يُفعل أحياناً. فالفردانية التي لم يأسسها هي الأساس. فهي واقع التحفظ الذي يولد هذه الأثار، وليست هذه الظواهر التي تؤدي بنا إلى الارتداد عليها.

مشهد صغير في **الأحمر والأسود** يوضح جيداً هذه الحركة التي من خلالها، وبما أننا غالباً ما نمكث في وعي الشخصيات، فإن الردود ليست سوى «مخارج» خارج هذا التحصين الذي نعود إليه على الفور.

---

(88) *RN*, II, 13, p. 640.

(89) G. Blin, *Stendhal et les problèmes de la personnalité* (Paris: [s. n.], 2001) (1958), «Le spectre du ridicule», pp. 145-168.

تسمع ماتيلد دو لا مول جوليان سوريل في هذه الصالة وهو يثني على دانتون بشكل غير لائق كلياً ومتهور. «بحق السماء! قد يكون دانتون، تقول ماتيلد لنفسها؛ لكن لديه وجه شديد النبل، وكان هذا الدانتون على درجة فظيعة من القبح، أظن أنه جزار»[90]. وعلى هذا توجه إليه عمداً هذا «السؤال شديد الغرابة بالنسبة إلى شابة» : «ألم يكن دانتون جزاراً؟» يجيبها جوليان بتعالٍ واحتقار وهو يشدد على قباحة دانتون؛ كان هناك إذن نوع من تواصل أفكار بما أنه أمسك بجانب غير معبر عنه من تفكير مخاطبته. يصف ستاندال مطولاً المواجهة الصامتة التي تنجم عن ذلك حيث تتجلى علاقة قوى كما هو الحال دائماً، معقدة ومتحركة ثم نعود إلى مونولوج ماتيلد: «أهو شديد الجمال حقاً، تقول أخيراً ماتيلد لنفسها، أن يثني هكذا ثناء على القباحة! دون الرجوع إلى نفسه على الإطلاق! إنه ليس مثل سيلوس أو كروازينوا». وفي اللحظة التالية، «كانت قد نسيت تماماً دانتون. في الحقيقة، أشعر بالملل هذا المساء». هذا المشهد المقتضب والموجز جداً، حيث يُترك للقارئ متعة اكتشاف جميع الجوانب، يوضح بشكل جيد هذا الذهاب الإياب الأساسي من المونولوج الداخلي إلى الحوار، وحيث إن الأول يسود دائماً. كذلك يعتبر مزجه بين الشفافية وعدم الشفافية على درجة من الأهمية: فكل شيء انتهى بسوء تفاهم، فقد انتصر جوليان.

لكن قبل المضي بدراسة المونولوجات، يجب التوقف عند الشكل المتماثل عكسياً الذي يستند على شروط الإمكانية ذاتها. المقصود هو حوار المونولوجات المنفردة. ماذا يعني ذلك؟ يقارن السرد بين مونولوجين غير معروف أحدهما للآخر ويوازي بينهما، يتحاوران فينا

---

(90) *RN*, II, 9, p. 612.

من دون قصد. فيما يخص المواقف الغرامية، فالشكل هنا شديد قديم وليس هو خاصية الرواية: وبالتالي ثمة مثال رائع في **كليجس** (*Cligès*) لكريتيان دو تروا (Chrétien de Troyes). ألكسندر وسوريدامور (ذات الاسم المقدر، كما ستقول ذلك بذاتها) هما فوق سفينة يسافران على متنها، وكلاهما مولع بالآخر. «لكان هذا الحب، يقول الشاعر، صادقاً وشفافاً لو كان كل منهما على معرفة برغبة الآخر. لكنه هو لا يعرف ماذا ترغب، وهي لا تعرف ما الذي يجعله يتألم»[91]. فهما يخفيان مشاعرهما. «لكن عند حلول الليل، كل منهما يشتكي لنفسه بشكل كبير»[92]. يوجد بداية مونولوج غرامي طويل لألكسندر، فيه ما يقارب مائة وخمسين بيت شعر مع سجالات علمية حول ولادة الشغف والجرح الذي تسببه النظرة. ثم نجد المونولوج الشابة، الأقصر بقليل لكنه مُسهب: «شرعت جميع أفكارها بالشرود، وبدأت خطاباً آخر»[93]. تنعكس عزلتهما وشكاويهما في القصيدة، وبالتالي لدى القارئ. فما لا يلتقي في العالم يلتقي فينا. فحتى الكلام المنفرد (وهو هنا ليس ذهنياً فحسب) يُبلغ على طريقته. تربط البركة الشعرية العاشقين بعضهما البعض.

هناك مشهد مماثل بنيوياً في **لوسيان لوفان**[94]**.** يقضي كل من مدام دو شاستيلير ولوسيان، في غرفته، ليلة مؤرقةً ويتحدث كل منهما عن الآخر، أو على الأقل عن سلوك الآخر وشعور كل منهما تجاه الآخر. لم ينم كلاهما إلا مع حلول الفجر، «وفي الساعة ذاتها على وجه التقريب».

---

(91) Trad. Walter, Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, La Pléiade (Paris: Ed. Poirion, 1994), ici, v. 534-538, p. 186.

(92) Ibid, v. 612-613, p. 188.

(93) Ibid., v. 624-870, pp. 188-194, pour Alexandre et v. 895-1044, pp. 194-198 pour la jeune femme.

(94) *LL*, 1, 19, pp. 240- 244 (pp. 233 sq.).

غير أن هذين المونولوجين هما شديدا الاختلاف. فمونولوج ماتيلد يدل على الندم والخجل واليأس: فهي تلوم نفسها بأنها «اُستهدفت لنظر الناس»، وإنها تتألم بسبب هذه الكلمات التي تلاحقها: «**ترتمي في أحضان أول قادم**» (كتبت الحروف أيضاً بخط مائل)، وهي تشعر كذلك بـ «السعادة عندما تفكر بلوفان». أما بخصوص لوسيان، فهو يتساءل بصوت مرتفع حول حبه («أحبها، يقول لنفسه، أو على الأقل أرغب في نيل اعجابها»)، لكنه مضطربٌ من الأعماق بسبب الاختلاف بين مظهر مدام دو شاستيلير الشديد النقاء والنمائم التي سمعها عنها. أفكارُ ممزقة ومتوترة ومشتركة متقلبة من جانب إلى آخر: لم نعد في كريتيان دو تروا. هذا الحوار لضميرين منفصلين، المعتمين الواحد والآخر، يسجلهما ستاندال بإلحاح كبير في الحكاية: «أي سلوان كان سيعتريها فيما لو استطاعت رؤية خجل هذا الرجل كله الذي كان يبدو في عينيها كدون جوان رهيب وكامل!» (كانت قد لاحظت مع ذلك «خجله الفريد من نوعه»). ولاحقاً وباتجاه معاكس: «كم سيكون عذاب مدام دو شاستيلير شديداً، التي كانت في الساعة ذاتها تقريبا تستسلم للتعب، لو رأت هذا المظهر من الازدراء المخيف لها، العائد بمائة طريقة والذي كان يُرى على جميع الأوجه، ويحرم النوم من عيني الرجل الذي كان يشغلها رغماً عنها!»

هذا التوازي موجود أيضاً في انطباعهما حول الشفافية والذي لا يقوم سوى بزيادة عدم الشفافية. تقول مدام دو شاستيلير لنفسها: «تركت هذه الكائنات الخسيسة أن تكشف ما في قلبي»، وبعد أن قال جوليان لنفسه: «أعرف أن الله لم يمنحني موهبة قراءة قلوب النساء»، يلاحظ نفسه: «يستطيع المرء أن يرى في وجهي الذي يشبه وجه غلام الجوقة، كل ما أفكر فيه...» فإمكانية أو عدم إمكانية الإدراك القلبي الحسي تشغل

جميع الشخصيات. يستدعي هذا الفصل ملاحظتين. بداية، باستخدام المونولوج الداخلي المتعدد، فإنه يتم الافصاح عما لا يمكن الاطلاع عليه، وتصبح عدم الشفافية شفافة، ويتم فتح المغلق ووصل المنفصل؛ لكن هذا لا يكون إلا في النظام الأعلى للسرد، ومن هناك في وعينا بصفة قارئ، الناجي من شرطه المحدد. ما نراه بشفافية، هو عدم الشفافية المتبادلة للوعيين، مثل عدم شفافيتهما بالنسبة إلى بعضهما البعض[95]. يبين توضيح آتٍ من مكان آخر أعلاه (أي من الرواية ذاتها) المنظر المضطرب والفوضوي والمظلم للوعي المحدود. فهناك قدر كبير من الشفافية في السرد خصوصاً أن ما يبينه هو عدم الشفافية. هذه هي وظيفة المونولوج الداخلي الستاندالي هذا وكثيرون غيره من بعده.

إن تقدير احتمالية كهذه معقد إذن: يمكننا التشديد على اقتلاع الحكاية واقتلاعنا من بعدها، من المحدودية[96]، فوق هذه الرؤيويه الروائية (في المعنى الاشتقاقي الكشف) التي من خلالها يُسمح لنا بسماع همس الوعي الحميمي وتُنشر أمامنا خفاياه؛ يمكننا التشديد أيضاً على وظيفة هذا الاقتلاع، الذي من خلاله لا نرتفع فوق المحدودية،

---

(95) يصف شارل دو بوا (Charles du Bois) بشكل جيد جداً الذات المركزية الشبابية لأبطال ستاندال، جاعلاً من كلمة يعشق استخداماً يثنى عليه: «... حيث أكثر ما يحبونه، ثمة غصة ما كامنة فيهم ، بسبب الضغط الداخلي الذي يجعل منهم من الاستحالة التفكير في أي شي كان غير أنفسهم. بمعنى، أنهم لا يرون الكائن الذي يعشقونه في اللحظة ذاتها التي يكونوا فيها يعشقوه كثيراً؛ فيبدو أنهم لا يقدرون على تمثيل ما يتكبده الآخر». لكن وبشكل فضولي، هو يرى الإشارة التي تدل على «عمق شخصيات ستاندال»، التي بالنسبة لها، لا «يستطيع (الحب) إلا أن يتعمق كما يلفت النظر بظل إلى عزلة الروح»! («من خلال قراءة: *Le rouge et le noir, Approximations* (Paris: [s. n.], 1965), p. 272,

وبعبارات رقيقة قيلت هذه الأشياء! فبدلاً من قول: أنا وأنا وأنا! قولوا ما يخنقكم بسبب الضغط الداخلي، طالما أنكم عميقون.

(96) وعي الكائن البشري لمحدودية وجوده وحتمية الموت (المترجمة).

على طريقة «كما لو أن»، إلا من أجل أن نبينها بشكل أفضل على أنها محدودية. مفارقة أساسية لثمة نور يبين الظلمات على هذا النحو، وهو ما ينتمي إلى جميع الأنوار. فهو يأخذ هنا شكل تدخل سهل داخل الوعي ليكتشف بأنه مغلق. وهذا شكل سردي لـ «سر الغرفة المغلقة»: فليس هناك «سر» إلا عند حدوث شيء ما غريب، ولكي نعرفه يجب الدخول إلى الغرفة المغلقة. وبالتأكيد السؤال لم يستنفد بعد هنا: فلنحتفظ به حاضراً في الذهن.

تخص الملاحظة الثانية النقد المتفق عليه «المعرفة الكلية» للسارد. علاوة على أنه نادراً ما تستحق هذه المعرفة الكلية الاسم، كما بين ف. ستانزل[97] (F. Stanzel) ذلك، إذ إنه لديها حدود معترف بها وثابتة حتى في روايات القرن الثامن عشر والتاسع عشر، وهي بشكل أو بأخر متوازية الدلالة مع السرد بصيغة الغائب، إذ إنه كيف لنا أن نعرف الكلام الداخلي لمولي بلووم (Molly Bloom) وجو كريسماس (Joe Christmas) وكثرين غيرهما[98]؟ ويجب التمييز بين المواضيع، بحسب ما تقوم على ما يستحيل معرفته واقعياً (de facto) وما يستحيل معرفته قانوناً (de jure). فمعرفة حدثين يحصلان في وقت واحد في مكانين بعيدين هي استحالة واقعية للحظة، ومعرفة ما يفكر به شخص ما بصمت هي استحالة قانونية. فإدراك القلبي الحسي هو المعرفة الكلية الحقيقية الوحيدة واغتصاب ما يقدر الله وحده القيام به على طريقة «كما لو أن». فالسؤال الأهم لا يتعلق بالمعرفة الكلية بقدر ما يتعلق باستخدامها

---

(97) F. K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, trad. Angl. (Cambridge: [n. pb.], 1984), p. 126.

(98) D. Daiches, *The Novel and the Modern World* (Chicago: [n. pb.], 1967), p. 20, يتكلم تحديداً عن موضوع المعرفة الكلية بلا أي حدود.

وغاياتها. ألم يجذبني السحر الروائي للمعرفة الكلية إلى «عالم» هو ذاته سحري، إلى بلاد القصص الخيالية ويعيدني بواسطة المُتخيّل إلى العالم الواقعي كي أراه بشكل أفضل وكي أدرك نسيج وبذرة ظاهريته؟ ذلك هو أكثر حسماً.

لقد تم أخذ معيار الأسئلة، ينبغي الرجوع إلى المونولوجات في الحوار. ثمة مثال رائع في الشكل في **لوسيان لوفان.** تم تحليله بدقة معتادة من قبل جان روسية في دراسته الموسومه «صعوبات التبادل: ستاندال»[99]. تصل مدام دو شاستيلير إلى القاعة حيث جوليان «يغازل بتكتيك ربة البيت»، مدام دوكانكور. كذلك يقول ج. روسيه أن مجيئها يثير رقصة طويلة يرقصها أبطال الرواية الثلاثة (هكذا)، كل منهم يراقب الاثنين الآخرين بينما يقدم السارد مناجيات تجعل بالتأكيد من هذا المشهد تعاقب أفكار تعلق على المواقف والتنقلات (للقارئ وحده) وتبررها وتحللها. ثمة اهتمام كبير على الكشف عن هذه «الذبذبات الداخلية» بواسطة المونولوجات، التي هي مركز اهتمام ستاندال. لكن هذا المثال البارع هو بالتأكيد بعيد عن أن يكون الوحيد: فهذا الشكل ثابت في روايات ستاندال. وبالطبع إن الذهاب والإياب بين (أن نكون معاً) الخاص بالحوار و(فيما يخصه) الخاص بالمونولوج والذي نعود إليه باستمرار، مرتبط جزئياً بالمواقف ذاتها. فشخصيات ستاندال في حالة تأهب على الدوام، يطاردها الشك والخوف، الشك في المؤامرات والمكايد والخوف من أن تكون موضع سخرية ومن أن يُفقد اعتبارها وتُحاكم وهي في حالة دفاع مستمر ينقلب إلى هجوم كما الحال في جرأة

---

(99) J. Rousset, op. cit., pp. 53-54, à propos de *LL*, 1, 30 à 32.

الخجولين المعروفة[100]. وهذا ما يضفي عليها طابع الحداثة. يتساوى الانكفاء في المونولوج مع الحذر والحيرة ضمن سببية دائرية: يتفكك العالم المشترك تحت ضغط الفردانية واللا معيارية[101] التي سيصفها لاحقاً دوركهايم (Durkheim).

لا يوجد العديد من المونولوجات في الحوارات فحسب، بل كذلك أحياناً يكون الحوار ذائباً بفعل المونولوجات التي تثيره. هذه حالة الفصل الموسوم «الساعة الواحدة صباحاً» في **الأحمر والأسود**، لقاء ليلي بين جوليان وماتيلد في غرفة ماتيلد حيث أنه تسلق إليها بواسطة سلم[102]. لا يكف جوليان عن تخيل وجود فخ ومؤامرة، ويتساءل فيما لو هناك رجال مختبئين ليفاجئوه، لذا جاء مسلحاً. «صعد ببطء ومسدسه بيده مندهشاً من عدم مهاجمته». نحن نرافق أفكار جوليان من خلال المونولوج أو السرد. يتم تبادل بعض النِقاشات الوجيزة ليست غرامية، حيث ماتيلد «مبتهجة لوجود موضوع حديث»، وجوليان لا يقل سعادة إذ إنه لديه ما يقوله». بالإضافة إلى سوء الفهم هناك الإحراج المتبادل. نعود إلى فكر جوليان من خلال المونولوج: «وهناك امرأة عاشقة! فكر جوليان، إنها تجرؤ على قول إنها تحبني! الكثير من برودة الدم مع الكثير من الحكمة في الحذر، تشيران بشكل كافٍ إلى إنني لن انتصر على السيد كروازينوا كما كنت أعتقد بحماقة؛ بل سأخلفه ببساطة»... إلخ. هذه هي كوميديا الهفوات بفكاهة ناشزة. وعندما يعود لاحقاً إلى الحوار، فذلك من أجل التشديد على كل ما يتضمنه من عدم انسجام ويبين تشتته بوصفه حوارا. «لديك قلب رجل، أُجيبَ دون الإصغاء كثيراً لجمله.» ماتيلد «تبذل

(100) G. Blin, *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, pp. 382-383.

(101) أو أنوميّة غياب القانون الثابت أو غياب التنظيم والتناسق (المترجمة).

(102) *RN*, II, 16, pp. 653-658 وكما يليه.

جهداً لمخاطبته بصيغة المفرد، كان من الواضح أنها تولي انتباهها إلى هذه الطريقة الغريبة في الكلام أكثر من مضمون الأمور التي كانت تتكلم عنها». فلم تكن تولي اهتماماً لا بما يقوله ولا بما تقوله له. هذه المخاطبة بصيغة المفرد «المجردة من نبرة حنان» (سيتم التطرق إلى ما لا يتناسب مع النبرة في هذا الفصل عدة مرات) لم تُفرح جوليان، الذي توانى في الشعور برضي حب الذات (عدنا إلى وصف أفكاره). ندخل بعد ذلك في وعي ماتيلد: «لدى سماعه وهو يتكلم كانت ماتيلد مصدومة من مظهر الانتصار هذا. إنه إذن سيدي! قالت لنفسها، فقد وقعت بالفعل فريسة الندم». فأجبرت نفسها على الكلام: «مع ذلك، لا بد من التحدث معه، قالت لنفسها في النهاية، فمن أصول اللياقة التحدث مع العشيق». لم يتم ذكر أي جواب بشكل مباشر حتى نهاية الفصل حيث وبعد فراقهما، تم الرجوع إلى أفكار جوليان المنفردة من ثم إلى أفكار ماتيلد. «قد أكون مخطئة ولا أكن حباً له؟ قالت لنفسها». هذا كان السؤال الذي يختم هذا الفصل. غرابته هذه التي قد يرجعها الإنجليز إلى تفاهة في الأسلوب (Bathos)، والهبوط عكس الذروة قد نجحت بشدة: فاللقاء الغرامي مع جميع مقومات القصص العاطفية (الليل والسلم والمسدس... إلخ) من دون لقاء ومن دون حب، لم يرضِ أيّاً منهما وحيث القصص العاطفية ليست سوى وهم سخيفٍ. يذوب الحوار في مونولوجين لا صلة بينهما: كلٌ لذاته. والاجتماعية التي نهرب منها إلى مأوى الوعي الذي يفترض أنه فريد، وُجدت كنسيج وحيد لهذا الوعي ذاته، بما أن جوليان لا يشعر سوى برضى الطموح المُقارن والاجتماعي، وماتيلد تتكلم عن الواجب من ناحية «أصول اللياقة». وذلك يدحض بسهولة ما كان شائعاً منذ عشرات السنين أن «عدم قابلية التواصل» كان موضوع أدب القرن العشرين. يؤدي التشديد على التفرد المثير لثمة شعور بشكل متناقض إلى الشك: مثلما يؤدي اليقين المتشدد في الخلاص، المؤسس على

القدر إلى التفحص في حياة المرء باستمرار لعلامات اللعنة، مثلما يؤدي مفهوم الحب الحديث إلى التساؤل باستمرار فيما لو كنا نحب أم لا، وما إن كان ما نشعر به هو الحب. وفي رماد الارتباك النفسي نبحث عن أثار «الحب من أول نظرة» الشهير.

كذلك يحدث أيضاً أن يكون انحلال الحوار في المونولوج له معنى مختلف كلياً ووظيفة مختلفة. مشهد من **لوسيان لوفان** يذكر مسبقاً باستخدام هنري جيمس «العاكس». يتعلق الأمر بلقاء بين لوسيان والمحافظ السيد دو سيرانفيل، والذي سيكون خصمه في المناورات الانتخابية التي كان مسؤولاً عنها بسبب رئيسه الوزير. باستثناء بضع جمل، يتم وصف اللقاء[103] برمته بطريقه غير مباشرة من خلال وعي شخص آخر هو كوف مساعد جوليان الذي يرافقه في مهمته. تم التعبير عن وجه نظره بداية من خلال السرد: «فُتح الباب، وكوفي الذي كان يدير ظهره للموقدة وكان لقاء هذين المغرورين يسليه بما فيه الكفاية، رأى كائناً صغيراً، شديد القصر والنحول وشديد الأناقة يظهر»... إلخ. وُصفت لنا نبرة صوت لوسيان والمحافظ دون أن يُنقل لنا كلامهما. ثم ننتقل بعد ذلك إلى مونولوج كوف الداخلي أثناء محادثة هذين الآخرين. المونولوج الأول من عشرة سطور ويبدي رأيه في لوسيان الذي مظهره سيصيح طوال حياته: «إني عسكري»، علامة نموذجية للفرنسين، والمونولوج الثاني أطول حيث يبدي رأيه في المحافظ و«مظهره الشنيع»، والثالث حيث يقارن بينهما ثم تأتي الخاتمة التي يأتي فيها بالحكم: «إن المغرور العسكري يتفوق على المغرور المدني، كان يقول كوف لنفسه». هذا شبيه بمخطط مؤلف من ثلاثة أقسام لتمرين مدرسي

(103) *LL*, II, 50, p. 570-572 (pp. 530 sq.).

في المرحلة الابتدائية. فلا شيء على وجه التقريب منقول من الحوار ذاته. فلا شيء لدينا سوى انطباعات وأحكام كوف. هذا الحاكم الساخر المتمثل بشخص ثالث يعزز كذلك بطريقته عزلة وانفصال الوعي.

هنالك فرادة شكلية أخرى، غير مألوفة إلى حد ما، تبرز مركزية ستاندال في المونولوج. المقصود هو ما يمكن تسميته بالمونولوج الاعتيادي أو التكراري[104]. وبقدر ما هو مستحيل أن نصوغ فكرة ما إذا كانت كثيراً ما تراودنا باستخدام المفردات ذاتها، إلا إذا تعلق الأمر بكلمة تلازمنا أو بتعجب، فإن الاسلوب غير المباشر («كان غالباً ما يفكر أن...») هو بالتأكيد أكثر طبيعية لوصف هذا التكرار من الاسلوب المباشر. والمونولوج الموجز لمدام دو رونال حول جوليان يسير بشكل جيد بفعل إيجازه: «كان بإمكاني أن أتزوج رجلاً كهذا! كانت تفكر أحياناً مدام دو رونال؛ أي روح ملتهبة! وأي حياة رائعة ستكون معه!»[105] يترجم التعجب بشكل جيد هاجس الحب والرضا اتجاه حلم يقظة يراودها. إلا أن ثمة شيء أكثر إشكالية في مونولوج فابريس ذو خمسة عشر سطراً في **دير بارما:** «لكن أليس هذا أمر مضحك، كان يقول لنفسه في بعض الأحيان، ألا أكون قادراً على تحمل هذا الهاجس الحصري والعاطفي الذي يدعى الحب»... إلخ[106]، وهذا المونولوج كُتب بشكل جيد جداً

---

(104) في الفصل الموسوم «تواترات» من كتاب: *Figures III* (Paris: [s. n.], 1972), pp. 145 sq.، يرسم جيرار جانيت (G. Genette) لائحة ملائمة جداً لـ «التكراري» في السرد والتحول من شهد وحيد إلى مشهد اعتيادي. فيما يخص المونولوج فقد استشهد في الصفحة 152 بمثال من دون كيشوت (مكرر 100 مرة). يتكلم جيرار عن «جواز سردي» كما يقال «جواز شعري». يمكن أن نصيف إلى أمثلته الجملة الشهيرة لبول فاليري (Paul Valéry) «كنت أقول أحياناً لستيفان مالارميه»، انظر: (*Variété, Oeuvres*, La Pléiade (Paris: éd. Hytuer, 1957), t. 1, p. 654).

(105) *RN*, 1, 16, p. 430.

(106) *CP*, 1, 12, pp. 224- 225.

وبطريقة مضخمة. كذلك ثمة غرابة أكثر في المونولوج المزدوج للجنيرال كونتي الذي يحتل صفحة بأكملها: «كانت روح الجنيرال المبتذلة تردد كثيراً، سيكون من المستحيل بالنسبة إلي وقد وهبني الله ابنة وهي أجمل كائن بشري في الدول الواقعة تحت سيادتنا، وأكثرهن فضيلة، الاستفادة قليلاً من أجل زيادة ثروتي! ... كان يقول الجنرال لنفسه فيما مضى، من المؤكد أن عيني ابنتي أجمل من عيني الدوقة (...)»[107]، إذ إنه لا يمكن تخيل أن يكرر الكلام ذاته. وذلك هو حقاً إشارة واضحة على تفضيل ستاندال للأسلوب المباشر. ينبغي قدر الإمكان الاستماع المباشر إلى الوعي وما يكنّه من كلام.

ما هي الدروس المستمدة والتي تخص الوعي، من هذا المسار الطويل للمونولوج الداخلي الستاندالي والذي على الرغم من ذلك لا يمكنه الادعاء بالشمولية؟ إن جعل المونولوج المتكاثر والمتعدد الأصوات معاً السبيل المشرف لسبله، يعني إيصال بُعد المحاكاة (بالمعنى الأفلاطوني) للرواية إلى الحافة نوعاً ما. إن زيادة المحاكاة في الرواية على حساب الحكاية في السرد بحصر المعنى، كما ستفعل فيما بعد روايات قسم كبير منها مصنوع من حوارات (كان هنري جيمس (Henry James) يثور على ذلك) يعني بمعنى ما الرجوع إلى الوراء، من خلال زيادة شكلها المسرحي. لكن هذه المحاكاة حيث نحظى بالكلام الخاص بالشخصيات، هي محاكاة السريرة المختلسة والخطاب الداخلي، مما يغير كل شيء ويقوم بإشارة نحو الأمام كما نحو الصيرورة النفسية للجنس الروائي (الأمر الذي يؤدي حتما إلى ردود فعله). تتشكل أذنٌ ثالثة عند القارئ وتكبر، هي الأذنُ التي تسمع ما لا يمكننا

(107) *CP*, II, 15, pp. 272-273.

سماعه، تسمع همسات الوعي وحتى ضحكاته وصراخه الصامت. والقارئ مأخوذ في ذهاب وإياب مستمر – والذي لا يوجد له معادل قبل ستاندال– بين ماضي السرد، الذي يستخدم أحداثاً وقعت، ونُظمت وفقاً لغائية صريحة أو ضمنية وواقعة داخل جوهرية معناها المترسب، والذي لا ينتظر إلا استبطان ذكائنا المستقص من جهة ومن جهة أخرى الحاضر المنفتح والمتردد والحائر للمونولوج الداخلي، حيث نصبح معاصرين لتكون الأفعال واضطراب الدوافع واحتمال وقوع الممكنات. وفي بعض الأحيان عندما يطول المونولوج لعدة صفحات، وهذا الشيء يتكرر، مع ممسرحات سردية موجزة، فإننا نبقى للحظات طويلة في حاضر كهذا، حاضر استهلالي وحاضر يصبح (in fieri) وحاضر ما هو يتشكل أمام أعيننا. إن طلاقة ستاندال السردية الشهيرة (الآتية من شفهية الراوي) وإن كانت تخضع لنظام آخر، تساهم في الشعور في الاستهلال والارتجال. إننا نشهد تكوّن حكاية تُبين لنا تكون الأحداث من الداخل، مثل هذين المثالين من **دير بارما:** «نسينا أن نقول في حينه إن الدوقة كانت قد اتخذت بيتاً في يبلغيرات (...)» و«قد جذبتنا الأحداث، لم يتسنَّ لنا الوقت لنعرض بشكل مجمل جنس المتملقين الهزليين الذين يعج بهم بلاط بارما (...)»[108].

هذا الامتياز لحاضر الوعي والذي تخلى عنه الأسلوب غير المباشر الحر، لا يمكن أن يكون أكثر حسماً. فالولع بالفوري يظفر بطراوة بما يخسره بالدلالة. ويبدأ العالم بالتبخر في انطباعات توهمنا بأنها قابلة للقسمة بشكل مباشر. لم يعد الحقيقي يُصور على أنه كوميديا ضمن المشاع، بل ضمن الخاص. لكن هذه السريرة وقد تم الإصرار عليها

(108) *CP*, II, 23, p. 402 et II, 28, p. 478.

ضمنه، تبقى خارج الخارج وتُدمج اجتماعياً إلى أقصى حد في كينونته كما في لغته ولها نبرة واضحة تماماً ومبنية وتحليلية لمحادثة ذكية لا بل الكمال الشكلي لمونولوج مسرحي. وشخصيات ستاندال التي تتكلم باستمرار فيما بينها تصمت هناك في حين تأخذ شخصيات فيرجينيا وولف (كي لا نستشهد بغيرها) الكلام داخلياً، هناك حيث تدخل في «حلم يقظة»، هناك حيث الكلام الداخلي قد يفقد وضوح نطاقه وتنظيمه. مثال دلالي مستخرج من **لوسيان لوفان** تمت دراسته أعلاه. يمكننا أن نستشهد بمثال آخر من **الأحمر والأسود**: «وعندما توصل إلى استعادة تفكيره، بعد حلم يقظة طويل: إذن، كان يقول لنفسه (...)»[109]. يتعلق الأمر دائماً بالتحليل، تحليل الآخرين والموقف والذات وإمكانياتها وقواها وضعفها - وبالحكم.

غير أن المونولوج الستاندالي الداخلي هو خارج الخارج ليس من خلال شكل لغته فحسب، بل كذلك في معنى السريرة التي يبينها. نحن في عالم المحايثة الخالصة والنفاق الكامل والذي رسمت بشكل إجمالي فردانيته سابقاً للامعيارية الحديثة، حيث يقدم كلٌّ بيادقه أو يتساءل عن كيفية تقديمها على رقعة شطرنج الوصولية البرجوازية. في هذه اللحظة التاريخية التي كتب ستاندال فيها أنه ليس هناك قضية لم تُنتهك وليس هناك قسمٌ لم يُخن. لا يمكننا الوثوق بأحد، ولا حتى بالذات (كما يُزعم أن ستالين قال ذلك يوماً ما عن ذاته، مما يبدو أن ذلك مشكوك فيه). لا يتردد ستاندال في إظهار ذلك عندما يعلق على تأملات شخصياته الحميمية. يبدو أن حميمية الأنا هي لأول وهلة، المكان الوحيد لعالم الأقنعة حيث يمكننا التعري وقول، حتى لو كان الكلام موجهاً لنا، ما

---

(109) *RN*, II, 28, p. 722.

نفكر فيه وما نرغب به حقاً. لكننا لا نقوله إلا في قرارة أنفسنا، وفي أغلب الأحيان ليس هو سوى حساب أو خطة معركة وأياً كان الموضوع بما فيه «الغرامي» – نحن معتادون على لغة جوليان الحربية. ولا يمكن أن تكون حميمية الأنا مأوى وملجأ بالنسبة إلى عالم الأقنعة والأدوار إلا لأنها في حد ذاتها أسسه وشرط من شروطه، بعيدة عن أن تفلت منه أو أن تفتح على فضاء آخر مختلف. فالكواليس ذاتها هي جزء من المسرح.

لا مكان للثقة على الإطلاق، إخراج سواده جدير أن يكون للمسرح الإليزابيثي، يفصل بين لوسيان ومدام دو شاستيلير، تجعله يعتقد أنها أنجبت سراً من أحد عشاقها، وذلك لأبد الدهور في حالة الرواية التي بين أيدينا، حتى فيما لو كان ستاندال يتوقع مصالحة ونهاية سعيدة. فالكذب يصبح حقيقيةً، خطراً حقيقياً لجميع الخدع، مثل المرض الكاذب للابنساندرينو وموته الكاذب، الذي أنجبه فابريس ديل دونغو من كليليا، والذي يريد أخذه، سيصبحان مرضاً وموتاً حقيقيين، سيؤديان إلى موت الأم، ونهاية كئيبة لـ **دير بارما** كنهاية حياة جوليان سويل الكئيبة على حد سواء. إن روايات ستاندال هي أكثر سواداً بكثير مما يتظاهر الستانداليون باعتقاده.

إذ إن تأكيد الذات للأنا، الذي يملأ فراغه بصدى كلامه، هو أصلاً اليأس، وكأنه ملفوف في عمق كل أنانية. فـ **الأحمر والأسود** هي مأساة الأنا على هذا النحو. تقول ماتيلد لنفسها: «ما الذي لن تكون عليه ادعاءاته، لو قدر على كل شيء على الإطلاق؟ ماذا! سأقول لنفسي كما يقول ميديه: وسط الكثير من المخاطر، تبقى لي **الأنا**»[110]. هذا التنميق في الأسلوب الذي يتخذ من الفاحش مثلاً، لن يتخلى عن ماتيلد على

(110) *RN*, II, 14, p. 645.

الاطلاق. وهو يستبق في بعض النواحي الجريمة المجانية التي ستحصل في كهوف الفاتيكان، يقول جوليان لنفسه كي يخدع عدوه: «أجل، سيروق لي أن أغمر هذا الكائن البغيض الذي أدعوه أنا، بالسخرية، ولو وثقت بنفسي لاقترفت بعض الجرائم كي أتسلى»[111]. وهذه إحدى التكهنات العديدة التي تنتشر في الرواية. وفي نهاية الفصل هناك هذه الصيغة الشهيرة التي تتكلم عن كره الذات في عمق الولع بالأنا: «إلهي الأعظم! لماذا أكون أنا؟»[112] فالسر الوحيد للأنا، عندما يُتخذ كمركز هو هذا السؤال، انهيار الوثنية. لأن هذه الأنا التي يعري المونولوج جميع حركاتها تقريباً ليست مكاناً للسر، فهي على الأكثر تكتم.

---

(111) *RN*, II, 26, p. 715.

(112) *RN*, II, 28, p. 722، ذكر ميرلو (M. Merleau) هذه الجملة في: *Le visible et l'invisible* (Paris: [s. n.], 1964), p. 141. وقد شاهد آلان (Alain) يستشهد بها مع مرجع لـمانو ليسكو (Manon Lescaut)، ولم يجدها لدي أبي بريفو (Abbé Prévot)، فكتب: «أسطورة عجيبة. (...) يمكننا أن نتساءل أي خلفية خيالية أتت لآلان، ولماذا التنكر في الاستشهاد». لكن آلان لم يحلم ولم يبتكر: لقد أعطى مرجعاً عنوان فصل من فصول **الأحمر والأسود**، يحمل عنوان «مانو ليسكو». يجب عدم التسرع إلا ببطء.

الفصل الثالث

القراءة في القلوب مع بالزاك

إذا كان ستاندال قد استخدم بغزارة وكثافة استثنائيين، مسلّمة السرد والرواية الحديثين، والتي يفهمها على هذا النحو والتي يعلم الراوي بموجبها سر القلوب، وإذا، لم يرضَ بأن يسلمنا بلا نهاية الكلام الداخلي الخاص بشخصياته، فهو يبين لنا في كثير من الأحيان ما لديها من مواربة ووهم ويوضح معناها الحقيقي، بالمقابل، ففي العالم الخيالي الذي يصفه، إن القراءة في القلوب هي في أغلب الأوقات رغبة غير محققة أو غير واقعية تلوح في خاطرنا. لدى هذه الرغبة بالتأكيد إكراهها، مثل هذه الجملة البسيطة والقوية حيث والد جوليان سوريل يدير ابنه من يده، «كما تدير يد طفل جندياً من قصدير» فوالد جوليان ليس حتى بحاجة إلى سلطته الأبوية كي يتلاعب بجوليان كلعبة بسيطة داخلية - وحيث صورت لنا مواجهتهما على هذا النحو: «تلتقي عينا جوليان السوداوان الكبيرتان والمليئتان بالدموع بعيني النجار العجوز الصغيرتين والرماديتين والشريرتين والذي كانت تبدو عليه الرغبة في قراءة عمق روحه حتى عمقه»[1]. نحن نرى نظرة الأب حسب رؤية

---

(1) *Le rouge et le noir*, 1, 4, éd. Ansel, p. 365.

جوليان («كانت تبدو عليه»)، تحت خطر اغتصاب الروح، ونكمل بذاتنا النقيض من خلال فهمنا أن هاتين العينين جافتان وباردتان. في مكان آخر، جوليان يفكر في كل شيء بدلاً عن التفكير في «شعور التفضيل الذي يبين على أن أمر القراءة في قلب مدام دو رونال لا يتعلق إلا به»[2]. هو يستطيع القراءة لكنه لا يفعل. في مونولوج يقول فيه لوسيان لوفان لنفسه: «سوف أتألم، لكن أحداً لن يرى ما في داخل قلبي»[3].

على العموم نبقى مع ستاندال، ضمن عدم الشفافية المتبادلة، حتى لو وُجدت بالتأكيد شخصيات عميقة وفطنة على وجه التقريب، مثل الأب لوفان، الغني بخبرته، وحتى، وهو موضوع تقليدي بحت، لو وُجدت في كثير من الأحيان لغة عيون أو نظرات كثيراً ما تقول لنا أشياء مختلفة تماماً عن الكلمات التي نلفظها. يجب إضافة إلى ذلك، وهو ما لا يقل أهمية، إذا كان ستاندال متسماً بفلسفة تعتزم تشكيل علم إنسان وضعي جداً، وفي كثير من الأحيان أوالي ومادي وتحليلي، سيكون الإنسان مشروحاً لها بشكل تام، من خلال القوانين التي تحكمه، وفي المقابل، إن امكانية الإدراك القلبي الحسي ورؤية القلب، لم تكن بالنسبة إلى ستاندال موضوع اعتبار وتأمل نظري: يمكننا فقط أن نحلم بسحر قد يسمح لنا بذلك، ومن هنا «الامتياز» الذي تم ذكره في الفصل السابق.

الأمر يختلف بالنسبة إلى بالزاك. فبالنسبة إليه، ليس الإدراك الحسي القلبي والسبر في أغوار القلوب ممكناً فحسب، فهو يستخدم مشاهد وشخصيات حيث يمارس السبر، سواء للخير أو للشر، لكن هذا موضوع تأمل، فهو يسعى جاهداً لاستخلاص في دراسة من **دراساته**

---

(2) Op. cit., 1, 7, p. 365.

(3) *Lucien Leuwen*, 1, 29 (Paris: éd. Méininger, [s. d.]), p. 320.

الفلسفية (*Etudes philosophiques*) قوانين وشروط الإمكانية، وحتى إنه يشكل منها مفهوماً وتسمية خاصتين به. لنوضح ذلك باختصار ودون أن نسعى إلى الشمولية، ما دامت هذه المسألة تنطوي في جميع الاتجاهات على أعمال بلزاك العظيمة. في مقدمة **ممثلون دون علمهم** (*Comédiens sans le savoir*) في العام 1847، والتي كُتبت أو استوحيت من قبل بالزاك، والتي تُقدم على أنها مقدمة الناشر[4]، يقال: لم يسبر أي كاتب في الثنايا الألف للقلب بشكل أعمق مما يفعل السيد دو بالزاك[5]. ويمكن أن يُساء فهم هذه الجملة، بإرجاعها فقط إلى اختراق نفسي سطحي. لكن معرفة «الثنايا الألف» تتبع لهذه الرؤية «الروحانية»، لهذا الإدراك الحسي القلبي الذي يدعوه بلزاك «اختصاصاً». وشخصياته تمارسه في بعض الأحيان.

وهكذا فإن في **موديست مينيون** (*Modeste Migon*)، يشرح الأحدب (ما قبل أحدب هوغو)، مخاطباً البطلة التي تحمل اسم الرواية (موديست) والمتيَّم بها سراً، يشرح لها أسرار قلبه: «آنستي، هل تسمحين لي أن أكون ترجماناً للأفكار الكامنة في أعماق قلبك، مثل الطحالب البحرية المتربصة تحت المياه، والتي لا تريدين شرحها لنفسك. – إيه! ماذا؟ قالت موديست، هل يمكن أن يكون مستشاري الحالي الخاص الحميم مرآةً أيضا؟... – لا بل صدىً، أجاب، مصاحباً

---

(4) لا نستاء من مثل هذه الطرق: فهيرمان بروش (Hermann Broch) علق على ذاته بالضمير الغائب (بخصوص *La mort de Virgile*).

(5) في كل ما يلي سيتم الاستشهاد ببلزاك في: éd. Bouteron, La Pléiade (Paris: 1951) مع ذكر رقم الجزء والصفحة. وهنا (éd. Pierrot, XI, p. 425) وسيكون كذلك تقدير فيكتور هوغو واصفاً بلزاك في **البؤساء** (*Les misérables*) (IV, VII, I) بأنه «المراقب العميق للقلب البشري».

هذه الكلمة بحركة مطبوعة بنوع من التواضع الراقي»[6]. حتى وإن كان بوتسشا قد استبعدها، فلنبقِ على هذه الكلمة الأساسية في فكر بالزاك «مرآة» (وبإنكاره أن يكون «مرآة» هو كذلك من خلال إجابته موديست «بتواضع» (موديست (modeste) باللغة الفرنسية تعني متواضع). وإذا كان مجرد «صدى»، فهذا الصدى سحري، بما أنه يردد ما لا نقدر أو نجرؤ على قوله لأنفسنا حتى في داخلنا. وفي الخطاب التوضيحي الطويل الذي يلي، فإن بوتسشكا لا يدعي مع ذلك أنه كليّ العلم. عن حقيقة أن موديسيت ترغب بأن تكون «معشوقة»، لكنها لا ترغب أن تكون سوى «معشوقة» (كان انتهاك هذه الكلمة متداولاً في ذلك الحين)، ويتعجب قائلاً: «لماذا؟ لا أعلم شيئاً. سأجعل من نفسي امرأةً وامرأة عجوزاً كي أعرف سبب هذه الخِطَّة التي قرأتها في عينيك والتي يمكن أن تكون خطة جميع الفتيات». نجد هنا موضوع المعرفة القدمية للشبيه من خلال الشبيه، فلكي نفهم شخصاً يجب أن نكوّنه، أو أن نصّيره، مع الخنثوية الافتراضية التي تسود في أعمال بلزاك ومرونة الأنا هذه التي قد تأخذ جميع الأشكال، وهذا الموضوع هو كذلك قديم أيضاً.

تجيب موديست عن هذا الخطاب: «أنت ساحر!»[7]، وقد بانت عليها قشعريرة إزاء هذا السبر الخارق، قبل أن تبتعد فيما بعد عندما كان يتابعها، وتتهمه بتضخيم التأويل، محاولةً استعادة المنفعة في لعبة القوى بالسبر بدورها في النوايا الخفية لمحاورها: «بوتسشكا، إن قلبي كتاب أبيض وأنت تنقش فيه ما تقرؤه» أجابت موديست. «وكراهيتك للريف قادتك إلى ضد كل من يفرض عليك أن تنظر إلى ما هو أعلى من

---

(6) I, p. 548-549 comme pour ce qui suit.

(7) *Séraphita*, X, p. 491: «هي بالنسبة لي كساحرة» (بقدر ما كذلك).

رأسك»... إلخ. هذه حرب جيدة، والسؤال مطروح على من يدّعي قراءة ما يكمن فينا وليس مكتوباً إلا بحبر محبب، وعلى من ينطق بما يقوله عنا ولا يمكن النطق فيه. فالمُفِّسر المُفَسر هو شكل كلاسيكي من صراع للتفسيرات.

غير أنه إحدى الصور الشهيرة للإدراك الحسي القلبي في **الكوميديا الإنسانية** والتي تجاور القداسة، هي للقاضي بوبينو (Popinot) يقدم لنا **الحظر** (*Interdiction*) الوصف التالي عنه:

«بمساعدة بصيرته القضائية، كان يفتح ظرف الأكذوبة المزدوجة التي كان خصومه يخفون تحتها مضمون الدعاوي. كان قاضياً كما كان دوسبلان الشهير جراحاً، يخترق الضمائر كما كان هذا العالم يخترق الأجساد. قادته حياته وعاداته إلى التقدير الدقيق للأفكار الأكثر سرية من خلال فحص الوقائع. كان يتقصى في الدعوى كما كان كوفييه (Cu-vier) يبحث في دُبال الأرض. ومثل هذا المفكر الكبير، كان يذهب من استنباط إلى استنباط قبل أن يستنتج ويعيد إنتاج ماضي الوعي كما كان كوفييه يعيد إنتاج الأنوبلوتيريوم (anoplothérium). وفيما يتعلق بثمة تقرير، كان في كثير من الأحيان يستيقظ في الليل، يفاجئه خيط رفيع من الحقيقة كان يلمع فجأة في فكره»[8].

حدس أم استنباط؟ هل يجب القول إن بلزاك يتأرجح بين النموذج القديم للرؤية الروحية والنموذج الاستنباطي للعلم المعاصر؟ فهو لا

---

(8) III, p. 22-23، انظر لهذه الصفحة كما لصفحة دوسبلان: G. Poulet, *Etude sur le temps humain*, t. II, pp. 178-181 (Paris: [s. n.], 1952), et *La messe de l'athée*, II ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), p. 1149: «على أي حال، جعل هذا الرجل من نفسه نجي الطبيعة البشرية، كان يدركها في الماضي كما المستقبل بالاستناد إلى الحاضر».

يتردد بين كليهما، ويشملهما معاً ويجوب في فضائهما كليهما. تنتج هذه الحركة المستمرة نوعاً من الخاصية الشعرية، فالعلم يتكفل بالسحر والباطنية ببعد مادي (كما هو الحال دائماً). لأن بوبينو بالتأكيد ليس سلفاً لشارلوك هولمز (Sherlock Holmes)! ثمة أطروحة من أطروحات لويس لامبيرت (Louis Lambert) مفادها أن: «الوقائع هي لا شيء ولا وجود لها فلا يبقى منها إلا أفكار»[9] يرى بوبينو في الحاضر ومن خلال «الوقائع» سر الوعي، الذي وقائعه ليست سوى تعبير عنه. واعتباراً من هنا، يتبع الاستنباط مثل كوفييه من أجل إعادة بناء ماضي الوعي. هذه السطور تنتقل من الرؤية إلى الاستنباط مروراً من الماضي إلى الحاضر. وبعد ذلك بقليل نعود إلى الرؤية التكهنية:

«كانت إذن موهبة الملاحظة التي يمتلكها بوبينو لها وجهان متعاكسان بالضرورة: فكان يخمن فضائل البؤس والمشاعر الجيدة الجريحة والأفعال الجميلة من حيث المبدأ، والتفاني غير المعروف مثلما كان يبحث في عمق الوعي عن أخف ملامح الجريمة وعن الخيوط الأكثر دقة للجريمة لتميز كل شيء»[10].

على الأغلب، يستطيع بوبينو التنبؤ بالأفعال القادمة من خلال نظرته للنوايا الحسنة أو السيئة. لكن هذا القاضي، ومن خلال نزاهته التي تجعله يحكم بالعدل، كما إدراكه القلبي الحسي، يشكل أحد «جواسيس الله» هؤلاء الذين كان شكسبير يذكرهم في نهاية **الملك لير**[11] (*Roi Lear*)، وإذا كان يشارك أيضاً في الجمعية السرية للأعمال الخيرية التي يصفها

---

(9) X, p. 450.

(10) III, p. 26.

(11) As if we were God's spies» *King Lear*, V, 3."

عكس التاريخ المعاصر (*L’envers de l’histoire contemporaine*)، فإن الحظر يبين لنا أنه ليس لديه شيء من كلية القدرة، بما أن الوزارة قد استغنت عنه بشأن الملف الذي يريد أن يمتنع فيه امتناعاً فاضحاً عن إحقاق الحق، وهذا الموقف مألوف بالنسبة إلينا على الدوام.

غير أن للقدرة على القراءة في القلوب وجهين، فهي لا ترافق القداسة والموهبة فحسب، بل يمكنها أن تكون أداة الشر واليأس. وترجمتها الشيطانية والخرافية موجودة في **ميلموت مصالح** (*Melmoth réconcilié*) حيث لا يرضى بلزاك بعودة الشخصيات في **الكوميديا الإنسانية**، فيُعد بطل الرواية «القوطية» لشارل روبير ماتوران (Charles Robert Maturin) (1820) ويقدم لميلموته خاتمة. من خلال تحالفه مع الشيطان، اكتسب ميلموت الإدراك القلبي الحسي. وبذلك يكتشف احتيال كاستانييه وأمين الصندوق غير الشريف في دار نوسانجان (La Maison Nucingen)، الذي بعد أن أرعبه تخلى له عن سلطته. في البداية، يحاول ماستانيية القيام بـ «شجار مع رجل كان يقرأ في روحه على هذا النحو»، ويعرف أسراره. لكن رؤية ميلموت تصحبها قوة على خلاف رؤية بيبونيه: «من ذا الذي إذن يملك ما يكفي من القوة لمقاومتي؟ يقول له الإنجليزي. ألا تعلم أن كل من على هذه الأرض يجب أن يطيعني، وأنا قادر على فعل كل شيء؟ إنني أقرأ في القلوب وأرى المستقبل وأعلم الماضي». غير أن هذه القدرة لا تؤدي إلا إلى اليأس وإلى «هذه الكآبة الرهيبة للقوى الأسمى» أمام «تفاهة الطبيعة الإنسانية»، وأمام عالم نعرفه في آليته ولكننا لم نعد نقدر أن نُعجب به[12].

تكمن وراء هذه الترجمة الخرافية ثمة ترجمة حاسمة (والتي سيجد

---

(12) Respectivement, IX, p. 275, pp. 286-287, p. 298 et p. 297.

البعض أنها لا تقل عنها بشيء) تُعزى إلى الإدراك القلبي الحسي للكاتب. في صفحة[13] تسترعي الانتباه من صفحات كتاب كورتيوس (Curtius) العظيم حول بلزاك، يختم من خلالها فصله حول «المعرفة»، وإهداء إلى السيدة أنسكا لرواية لن يكتب منها إلا بضع صفحات، كان يؤكد فيها «أن الكاتب اليوم يحل محل الكاهن» وهو «يأخذ رسالته من الله». وإحدى السمات التي تشير إلى ذلك هي «أنه يرتدي كل الملابس وينفذ إلى قاع القلوب ويتكبد الأهواء جميعها ويخمن المصالح كلها»[14]. لكن ما هو خاص جداً ببالزاك، يكمن في أنه قدم مذهباً من مذاهب الإدراك القلبي الحسي وأسسه، وفي أنه قدمه في شكل روائي بحد ذاته، دامجاً في العمل ذاته وخصوصاً في **لويس لامبيرت وسيرابيتا** (*Séraphîta*) دراستين من **دراسات (ه) الفلسفية.** إن أصل فكره هو أقدم بكثير[15]، لكن في هذين العملين العظيمين، اللذين لا يمكن أن نختصر فيهما بلزاك، وبدونهما يبقى ما هو أهم غامضاً، يبلغ فكره تعبيره الأدق. سيكون بالتأكيد من السهل على فيلسوف، دون أمل العودة، إثبات «الممارسة» التصورية الذي يستند عليها هذا المذهب، كما سيكون من السهل على عالم لاهوت أن يبين طابعها التدنيسي، لكن تكمن الصعوبة في أنه يجب أن نكون نحن بذاتنا شخصية من شخصيات الرواية كي ندحض فلسفة

---

(13) E. R. Currtius, *Balzac*, trad. Beretti (Paris: [s. n.], 1999), pp. 215-216, (يعود الكتاب إلى العام 1993). سوف نطلع على قراءة هذا الكاتب على الدوام.

(14) XI, p. 49, Rastignac dans *Le père Goriot*: «لقد كان شاباً متأصلاً جداً على أن يكون سهل المنال لهذا العرض للأفكار وعدوى الأحاسيس هذه التي تدهشنا كثيراً ظواهرها الغريبة دون معرفتنا. كان لنظرته الاخلاقية دلالة واضحة عن عينيه الثاقبتين».

(15) Suzanne Bérard, «Une énigme balzacienne: La spécialité,» *L'année balzacienne* (1965), pp. 61-82,

الذي يقدم معلومات قيمة دون اختراق لغز كلمة «اختصاص»، هل تم فعل ذلك منذ ذلك الحين؟

شخصية رواية، من ناحية أخرى، يقول لويس لامبير إن السخرية من بلزاك تشكل بالتأكيد سبيلاً لمعرفته. سواء علينا أقبلنا أم رفضنا حججه، فلذلك لا يؤثر على الوضوح الذي توصّل إليه بواسطتهم.

ليس المقصود هنا عرض جميع أطروحات لويس لامبير، لكن المقصود هو استخلاص ما يوضح كلامنا الحالي. يميز لويس لامبير بين ثلاثة «نطاقات» تعلو أكثر فأكثر، في «عالم الأفكار»، العالم الحقيقي الوحيد بالنسبة إليه، ثلاثة نطاقات تتطابق مع العديد من طرق معيشة وتفكير الإنسان وإذن مع العديد من فئات الناس، حتى فيما لو وُجد بين كل نطاق والذي يليه أشكال مختلطة حيث نشارك في الاثنين وبدرجات متفاوتة وبنتائج مختلفة تكون إما مثمرة أو مُشلة. ووجود هذه التهجينات هو ما يميز هذه النطاقات ذات الأنظمة الثلاثة لدى باسكال، وطابعها غير التاريخي ولا المتعاقب هو ما يميزها عن الحالات الثلاثة لأوغست كونت (Auguste Comte). هذه النطاقات هي «نطاق الغريزة والتجريدات والاختصاص»[16]. والجمع في التجريدات هي ما يميزها عن المفرد في الغريزة وفي الاختصاص. «إذا كان التجريد مقارنة بالغريزة هو قوه شبه إلهية، فهو ضعف خارق مقارنة مع هبة الاختصاص التي تقدر وحدها تفسير الله» – تشابه بنيوي (*Ceteris paribus*)، مع أنظمة باسكال: «يُظهر البُعد اللانهائي بين الأجساد والأرواح، البُعدَ اللانهائي إلى أبعد حدٍّ بين الأرواح والإحسان، لأنه فوق الطبيعي»[17]. «يشمل التجريد طبيعة الرشيم كاملة، بشكل أكثر افتراضي مما تحتوي البذرة على نظام نبات ما ومنتجاته. من التجريد تولد القوانين والفنون والمصالح والأفكار الاجتماعية».

---

(16) X, pp. 450-451 كما ما يلي.

(17) Pascal, *Pensée* (Paris: Le Guern, [s. d.]), p. 290.

لقد قيل قبل ذلك بقليل أن «المجتمع يبدأ عند التجريد». وإن الفكر المفاهيمي هو الذي يرتب ويقسم وينظم ويشمل ويصنف. و«الافتراضي أكثر» يُوّلد مشكلة في السياق: فوفقاً لأي معنى يتوجب علينا فهم «الافتراضي»، المعنى اللاتيني للقوة والقدرة أم المعنى الفرنسي لما هو ليس سوى جائز، وفي هذه الحالة سيكون بالأحرى ما هو افتراضي أكثر دونياً؟ يبدو أن الأمر يتعلق بالمعنين: الذي في عموميته يشمل معظم الظواهر الممكنة، وهو أيضاً يملك أكبر قدرة مولدة («طبيعة الرشيم كاملة» مقابل «البذرة» التي لا تقدر أن تنتج إلا نبتة واحدة). ثمة أصداء أفلاطونية أصبحت شائعة منذ فلسفة عصر النهضة.

يفكر أيضاً لويس لامبير أن التجريد هو «مجد وآفة العالم»، مجد إذ إنه كمبدأ من مبادئ المجتمع والحضارة، وآفة لأنه «يعفي الإنسان من الدخول في الاختصاص، الذي هو أحد طرق اللانهاية والإلهي. في الواقع، سيكون الاختصاص رؤية حدسية تعاكس الفكر المفاهيمي، رؤية مصورة على نموذج الذكاء الإلهي. ما يناله التجريد من جهة يخسره من جهة أخرى: «يحكم الإنسان على كل شيء من خلال أفكاره التجريدية، على الخير والشر والفضيلة والجريمة. صِيغه القانونية هي موازينه، وعدالته عمياء: عدالة الله ترى، كل شيء هناك». والتجريد القضائي يرجع المفرد إلى العام: هل ينتمي هذا الفعل إلى فئة الجُنح أم الجرائم؟ هل هو سرقة بيد مسلحة؟ يبقى تميّز الفعل بطريقته ومعناه خارج السؤال. ومن خلال ذلك نجد بلزاك، يذكر، فيما يخصّ القاضي بوبينو، في **الحظر** بالتمييز الكلاسيكي والذي سبق لأرسطو أن تأمَّلَه بين القانون والعدالة، وكتب: «قد يكون أي إنسان على حق بالعدالة، وعلى خطأ بالقضاء، دون أن يكون القاضي عرضة للاتهام. فثمة هوة بين الوعي والواقعة، هي هوة الأسباب القاطعة التي يجهلها القاضي، والتي تدين أو

تبرر الواقعة. فالقاضي ليس هو الله (...). فلو كان القاضي يستطيع أن يقرأ في الوعي ويُبين الدوافع كي يصدر أحكاماً عادلة، فسيكون حينها أي قاض رجلاً عظيماً»[18]. وهذه هي حالة بوبينو: فهو لا يحكم بين الناس بشكل أعمى، لأن لديه رؤية في القلب وبالتالي فرادة ومعنى لهذا الفعل من هذا الشخص الفريد. أياً تكن المسافة التي يمكن أن نحصل عليها إزاء ثبات أطروحات لويس لامبير لدى سفيدنبورغ (Swedenborg)، فيبقى أنه لا يقل وضوحاً أن المثال الوحيد المعطى في هذه الأطروحات عن «آفة» التجريد هو للحكم القضائي والأخلاقي، لصالح مديح للعدالة التي تستند على تمييز المفرد. وذلك لا يمت إلى الغرابة بشيء، ومن ناحية أخرى ينطبق بدقة على أكثر المواقف الملموسة التي تستخدمها **الكوميديا الإنسانية**.

وماذا عن هذه الرؤية الفريدة التي هي «الاختصاص»، الكلمة البائسة بالتأكيد، ويتفق جميع المفسرين على ذلك، وليست سوى شكل من أشكال ما سميناه هنا الإدراك القلبي الحسي؟ إن «الاختصاص» (spécialité) أو «الاختصاصية» (spécialisme) التي استمدّها بلزاك من اللاتينية (species)، والتي تُفهم على أنها «رؤية»، ومن المرآة التي هي **منظار** كـ «وسيلة لتقدير شيء ما من خلال رؤيته بالكامل» ، هو في الواقع أكثر شمولاً من الإدراك القلبي الحسي، والذي ليس سوى أحد مكوناته الاثنين. يقوم «الاختصاص» على رؤية أشياء العالم المادي والعالم الروحي على حد سواء، في تشعباتها الأصلية والتبعية». فهو إذن في جوهره رؤية وحدس: «يُولّد كمال الرؤية الداخلية موهبة الاختصاص. والاختصاص ينقل الحدس. والحدس هو إحدى قدرات

---

(18) III, p. 22.

الإنسان الداخلية وخاصيته هي الاختصاصية»[19]. يندرج بلزاك هنا ضمن تقليد قديم وغني. فمهوم «الإنسان الداخلي» الذي يعود أصله إلى القديس بول، قد تعمّق في الأنثروبولوجيا والصوفية المسيحية بمذهب «الحواس الروحية»[20]. فهناك رؤية وسمع وشم ولمس القلب أو الإنسان الداخلي. ابتداءً من هنا تنفتح إمكانيتان: فإما أن نشدد على التمايز بين هذه الحواس، فلكلّ منها، كما في الجسد، مواضيعها الخاصة وطريقتها المحددة للوصول إليها، أو أن نسعى إلى إيصالها إلى حاسة أساسية التي لن تكون سوى طرائق متنوعة وتكون هذه الحاسة حينها على الأغلب الرؤية. وهذه الإمكانية الثانية تم استخدامها في بعض الأحيان من قبل القديس أوغستين، وهي التي التزم بها لويس لامبير.

إن «مجال الحاسة الواحدة» هي «ملكة الرؤية» وأوضح لويس لامبير قائلاً: «يتم ترويض الإرادة من قبل أعضاء تمت تسميتهم بشكل فظ الحواس الخمس والتي ليس سوى حاسة واحدة، هي ملكة الرؤية. فاللمس كما الذوق والسمع كما الشم، رؤية واحدة تتكيف مع تحوّلات **المادة** (...)»[21]. كل شيء يعود إلى الحدس بالمعنى الدقيق للكلمة، إلا أننا سنلاحظ، ما هو في غاية الأهمية، أن موضوع هذا الحدس هو الإرادة. و«إرادوية» بلزاك واضحة. ومع ذلك، قد يبدو أن مذهبه في هذا الصدد ليس منتظماً وينقصه التماسك، إذ إنه في المقدمة الهامة لـ **الجلد الحبب**، يميز بشكل جذري بين نزعتين من الفن الأدبي، «الملاحظة» و«التعبير»: يتنج نوعاً ما عن هذين التقسيمين الفكريين رؤية ولمسة

---

(19) X, p. 451, comme pour ce qui suit.

(20) *Romains*, VII, 22 ; II Cor. IV, 16; *Ephés*, III, 16.

(21) X, p. 448- 449, comme pour ce qui suit.

أدبيتان»[22]. يمكننا أن نحصل على الواحدة دون الأخرى. فـ «اللمسة» تبدو هنا منفصلة ومتميزة عن «الرؤية» بدلاً من أن تكون شكلاً، كما بالنسبة إلى لويس لامبير. إلا أن هذا التناقض ليس إلا ظاهرياً: لأن هذه «اللمسة» وهذه «الرؤية» ليستا حاستين روحيتين كأعضاء الإرادة، إنهما نزعتا العقل. وفي المقدمة ذاتها أوضح بلزاك أن امتلاك هاتين الملكتين «تجعل من الإنسان كاملاً» بدلاً من الحالم الذي لا يقوم بشيء سوى بتخيّل أعماله دون أن يقدر على كتابتها، ومن الخطيب الذي يكتب أعمالاً جوفاء، وهو لم يصل بعد إلى «الإرادة التي تولد عملاً فنياً». تفرض هذه الإرادة عند الكُتاب شيئاً أخراً، «نوعاً من رؤية ثانية تمكنهم من تخمين الحقيقة في جميع مواقفها الممكنة؛ أو، بشكل أفضل، لا أعرف أي قدرة تنقلهم هناك إلى حيث يحب أن يكونوا». هذه المَلكة لـ «اختراع الحقيقة» هي ما يدعوها لويس لامبير «اختصاص». حول هذا الموضوع، يطرح بلزاك على نفسه السؤال الذي سيكون سؤال الفيلسوف فيزساكير (V. von Weizsäcker): هل أنا موجود هنا حيث أرى أم أنني أرى هنا حيث أنا موجود[23]؟ كتب في الواقع: «إما أن يأتي الشيء إليهم أو أنهم يذهبون بذاتهم نحو الشيء»، وكتب بعد ذلك: «هل يملك الناس القدرة على الإتيان بالكون إلى دماغهم، أم أن دماغهم هو طلسم يلغون معه قوانين الزمان والمكان؟»[24].

لنعد إلى تعريف الاختصاص وموضوعه. يملك هذا الحدس خاصية ومفادها أنه لا يفهم الحالة، سرية كانت أم خفية، لشيء أو روح في فاعليتها الفورية الوحيدة، كما هي في اللحظة ذاتها التي نراها

---

(22) XI, p. 174, comme pour ce qui suit (Préface à la 1er éd., 1831).

(23) V. Von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis* (Stuttgart: [n. pb.], 1973), p. 160.

(24) XI, p. 175.

فيها، إلا أنه يضم بنظرة واحدة قانون تطورها الزمني، الماضي الغنية به والمستقبل المثقلة به. هذا ما يميز «الاختصاص» على هذا النحو، والذي يعود إليه تعبير «تشعباته الأصلية والتبعية» بتعريفه. بعد أن أشار إلى أن هذا الحدس يمكن أن يستند إلى العالم المادي والعالم الروحي على حد سواء، قدم بلزاك مثالين لتوضيح هذين الاحتمالين: «لقد كان السيد المسيح اختصاصياً، فقد كان يرى الواقعة في جذورها وإنتاجها، في الماضي الذي ولدت منه والحاضر الذي تظهر فيه والمستقبل الذي تتطور فيه؛ لقد كانت نظرته تتغلغل في عقل الغير»[25]. والأمر أمر الإدراك القلبي الحسي. وجميع علماء اللاهوت المسيحين الكلاسيكيين يؤكدون الشي ذاته، وإن كانوا يفعلون ذلك بكلمات مختلفة عن كلمات بالزاك. إلا أن ما هو بالزاكي بالتمام، المثال عن السيد المسيح، فبدل من أن يلقي الضوء على قدرة لا تنتمي ولا يمكن أن تنتمي إلا إليه، بواقع الاتحاد الأقنومي بين الإنسانية والألوهية، يصور ومن المؤكد بطريقة قاسية وسامية، إمكانية يمكن أن تتواجد عند ناس آخرين وخصوصاً عند الروائي. فيما يخص العالم المادي، فإن الحدس «يعمل عن طريق شعور غير محسوس يجهله من هو خاضع له: نابليون يغادر مكانه بشكل غريزي قبل أن تصيبه قذيفة». (لقد رأيت بشكل أفضل في نابولي تمثالاً خارقاً يمثل السيد المسيح مصلوباً، حانياً رأسه ليتفادى قذيفة) هناك إذن عدم تجانس، لأن قراءة القلوب لا يمكن أن تمارس من دون معرفتنا، بينما الشكل الآخر من الحدس يمكن أن يفعلها.

يتابع لويس لامبير أن «الاختصاصي» هو إنسان مكتمل وكامل و«حتماً أفضل تعبير عن الإنسان، الحلقة التي تربط بين العالم المرئي

---

(25) X, p. 451, comme pour ce qui suit.

والعوالم العليا: فهو يعمل ويرى ويفكر من خلال **باطنه.** فالتجريدي يفكر والغريزي يعمل»[26]. وفكره فعل. وعمله فكرٌ أو رؤية. فهو يوحّد الإنسان من خلال توحيده العالم. تستعيد رواية **سيرافيتا** (*Séraphita*) المفاهيم ذاتها. فتم الاستشهاد بسفيدنبورغ كمثال عن الإدراك القلبي الحسي: «كان يعلم التعرف من خلال نظرة واحدة على حالة روح هؤلاء الذين يقترب إليهم، ويجعل هؤلاء الذين كان يرغب أن يمسهم بكلامه الداخلي مبصرين»[27]. فقدرات السيد المسيح قد مُنحت له دون أن يرف له جفن[28]! أما بخصوص سيرافيتوس، فهو يتلكم بلغة لويس لاميبر: «لدي موهبة الاختصاص، أجابه. ويؤلف الاختصاص نوعاً من الرؤية الداخلية التي تنفذ إلى كل شيء، لن تفهم فحواها إلا من خلال المقارنة». يستطيع النحاتون تجسيد «عالم من الأفكار» من الرخام، و«يحملون في ذاتهم مرآة تنعكس عليها الطبيعة مع أخف طوارئها. أيه! حسناً، في مكنوني مثل مرآة تنعكس عليها الطبيعة الأخلاقية مع أثارها وأسبابها. أخمّن المستقبل والماضي من خلال التغلغل في الوعي على هذا النحو (...). وستفهم كيف قرأت في روح الغريب، لكن دون أن أشرح لك الاختصاص؛ إذ إنه لتصور هذه الموهبة يجب علينا امتلاكها»[29]. لنواصل تأملاتنا على الرغم من هذا التحذير الأخير الذي

(26) X, p. 452.

(27) X, p. 501.

(28) يمكننا أن نقرأ حول سويدنبرغ (Swedenborg)، بالإضافة إلى مؤلف كانت الشهير (*Rêves d'un visionnaire*) الدراسة النفسية الطبية لـ K. Jaspers, *Strindberg et Van Gogh*, trad. Naef (Paris: [s. n.], 1953), pp. 152 sq، أتذكر وكان عندي شاب وقد دهشت في رؤية مستوصف في لندن حيث وجدت أعماله مترجمة إلى لغات عديدة في العالم.

(29) X, p. 523-524.

يبدو أنه يستبعدنا ويضعنا خارج اللعبة. ماذا ينتج عن كل هذا التكهّن الذي لا يمكننا بالتأكيد تبنيه ولكن الذي لديه معنى متماسك وواضح؟

يعتبر بالزاك الروائي العظيم الوحيد الذي يعتمد المعرفة الكلية للسارد والذي يجعل من النظرية ممارسته والذي يبني على فلسفة صريحه شروط إمكانية ما تستخدمه رواياته. بالنسبة إلى ستاندال وإلى كثرين غيره، ندخل إلى الوعي كما إلى الطاحونة بواسطة مسلمة حكاية، مسلمة تعرف على أنها مستحيلة في الحياة الواقعية: فحتى الرواية الأكثر دقة في واقعيتها لا تزال قصة خيالية حين تدور في الوعي. بالنسبة إلى بلزاك، إن الإدراك القلبي الحسي والذي يدعى «اختصاص» هو على خلاف ذلك، إمكانية، بالتأكيد أقل شيوعاً لكنها حقيقة بالتمام، للوعي الإنساني، يشرح لنا بقدر استطاعته، شروطه وأسسه التي يصفها لنا بمصطلحاته الخاصة كدربه الفني، والتي يستخدمها من خلال شخصياته والتي تسري في أعماله إلى حدّ لا نعرف على الإطلاق فيما لو كانت شخصيات بالزاك هي التي تملك فسلفته وقدرته، أم أن بالزاك هو الذي تبنى الفلسفة وتشبّع بقدرة شخصياته[30]. لكن عدم اليقين هذا هو جزء من الشيء ذاته ويشير بالزاك إلى ذلك مراراً: فهل نحن الذين نذهب نحو الآخر وبه أم هو الذي يذهب نحونا وبنا؟ إن السؤال لمعرفة فيما لو كنا نعتبر هذه القدرة الحدسية صائبة أو وهمية هو ثانوي بالنسبة إلى إثبات حالة إجرائية هذا المذهب وفعالية هذه القدرة في ممارستها- من خلال قراءة **الكوميديا الإنسانية.** لقد ألقي بنا، سواء أرغبنا بذلك أم لا، ومهما كانت معتقداتنا، في هذا الجريان، ونحن مأخوذون بقوة من قبل دوار الهوية هذا **في شك اللعبة الرفيعة** (*Dans le doute du jeu suprême*) كي نستشهد بمالارميه (Mallarmé).

(30) وهناك العديد من الأعمال النقدية التي تتكلم عن بلزاك بالمصطلحات ذاتها التي يتكلم بها بلزاك عن شخصياته.

هذه اللعبة الرفيعة هي اللعبة القديمة لبيراس وأبيرون[31] (Peras et apeiron)، الحد واللامحدود: إن هوية الشخصيات البالزاكية مرتكزه على الإرادة والأهواء المحددة بوضوح، فهي نقية وحازمة وواضحة كلياً مصحوبة بمحيطات قلة من الروائيين يعرفون ردّها (وهذا جانب الحد والبيراس)؛ لكننا لا نستطيع رؤيتها ولا حتى أن نكوّنها، إلا لأننا نحن في حد ذاتنا كقراء، من بعد الكاتب، قد أصبحنا مرنين ومتنقلين، قوه تقدر أن تأخذ الأشكال جميعها (وهذا جانب اللامحدود والأبيرون). في زمن القراءة نصبح نحن أنفسنا «اختصاصيين»، كما أن ابتهاج الرواية هو ابتهاج «الاختصاص». في دراسته حول هذا المصطلح الأخير، لا يفوت س. بيرار (S. Bérard) أن يقارن بين صفحات لويس لامبير التي تم ذكرها أعلاه مع بداية **فاسينو كان**[32] (*Facino Cane*)، حيث السارد «يقدم الكثير من التشابه مع بالزاك»[33] ويذكر بداياته هو أيضاً في شارع ليديغيير (Lesdiguières):

«كانت الملاحظة قد أصبحت عندي آنذاك حدسية، تغلغل في الروح دون أن تهمل الجسد؛ أو بالأصح كانت تمسك بالتفاصيل الخارجية لدرجة أنها كانت تذهب توّاً إلى الما وراء؛ كانت تمنحني القدرة على أن أعيش حياة الفرد التي تمارس عليه، سامحة لي أن أحلّ محلّه مثل ما كان الدرويش في **ألف ليلة وليلة** يستولي على جسد وروح الأشخاص الذين كان يلفظ فوقهم بعض الكلمات»[34].

---

(31) يعود المصطلحان بيراس وأبيرون إلى أنكسمندر (Anaximandre) وهو فيلسوف وعالم يوناني قبل سقراط، والبيراس في اللغة اليونانية القديمة تعني «النهاية» و«المتناهي» و«الحد»، أما الأبيرون فتعني «اللامتناهي» و»اللامحدود» (المترجمة).

(32) S. Bérard, art. cité, pp. 80-81.

(33) P. Laibriet, *L'intelligence de l'art chez Balzac* (Paris: [s. n.], 1961), p. 234.

(34) VI, p. 66 et p. 67, pour ce qui suit.

غير أن الأمر هنا لا يتعلق بالسحر، أو إنه سحر طبيعي مثل الرومانسية الألمانية، إنه «الاختصاص». وفيما بعد، تحل القصة محل الملاحظة المادية للأشخاص الذين نلاقيهم ونسمع كلامهم الذي نباغته عند مرورنا: ما يشكل الطلسم الذي يسمح بالنفاذ إليهم، هو سماع شكاواهم وهمومهم. (من لا يعرف ذلك؟ جملة واحدة مع صوتها وتلفّظها وصياغتها ونبرتها تجعلنا نكتشف من الداخل- لأن الكلمات تأتي فينا- بأسلوب كامل للوجود في العالم، ومثل اللحن إلى حدٍّ ما): «من خلال سماعي هؤلاء الناس، كنت أستطيع أن أتبنى حياتهم وأن أشعر بوجود ثيابهم الرثة على ظهري وأن أمشي بقدمي داخل أحذيتهم المثقوبة؛ رغباتهم وحاجاتهم جميعها كانت تجري في روحي أم أن روحي كانت تجري في روحهم. كان هذا حلم رجل مستيقظ». سوف نلاحظ أن السؤال ذاته يعود دائماً: من يأتي في الآخر؟ يكفي طرح هذا السؤال وبقاؤه مفتوحاً كي تنفصل هذه المعرفة الكلية الافتراضية عن القدرة الكلية، أو عن سحر الدرويش الذي «يمارس» قدرته على شخص ما. إذ إنه يمكن ترجمة هذا السؤال بـ: قدرة الأنا على الآخرين، أو قدرة الآخرين على الأنا؟ هل أنا لاقط أم ملقوط؟ سارقٌ نفسي أم مسروق؟ لكن الأمر لا يتعلق على أي حال في مشاركة الآخر هذا بالتلصلص، لأن القصة تتابع:

«كنت أحتدُّ معهم ضد قادة الورشة الذين كانوا يستبدون بهم أو ضد الممارسات السيئة (للزبائن) التي كانت تجعلهم يعودون مرات عديدة دون أن يدفعوا لهم شيئاً. أن أقلع عن عاداتي وأن أكون شخصاً آخر غير أنا من خلال ثمل قدراتي الأخلاقية ولعب هذه اللعبة كما أشاء، تلك كانت تسليتي. لمن أدين بهذه الموهبة؟ أتكون هذه رؤية ثانية؟ أتكون هي إحدى هذه الصفات التي قد يؤدي الإسراف بها إلى الجنون؟

لم أبحث إطلاقاً عن أسباب هذه القدرة؛ إني أمتلكها وأستخدمها، هذا هو كل شيء».

إن السؤال ذاته مطروح في *Massimila Doni*، وغالباً ما تقارن هذه الصفحة مع *Facino Cane*: «بأي ظاهرة أخلاقية كانت تستولي الروح جيداً على جسده، لدرجة أنه لم يعد يشعر نفسه في ذاته، لكن كل ما في هذه المرأة، إلى أتفه كلام كانت تتفوه به بصوت كان يعكر فيه مصادر الحياة؟»[35]. هذا التحايل خطيرٌ، ويصف بالزاك مظاهره الفيزيولوجية. حسب الحالة، تكون القدرة من جانب الذي يدخل في وعي الآخر، وتارة أخرى من جانب الذي أو التي تمتصّ فيها الآخر بجذبه («لأنها كانت تمتص فعلاً هذه الروح الشابة»). لن يكون لدى لويس لامبير، فضلاً عن بلزاك التحفظ ذاته أو عدم اليقين ذاته من خلال السبر في أسس هذا الحدس.

يشكل الإحسان والرحمة بذاتهما، لو أننا على الأقل صدقنا غودفروا (Godefroid) في (*L'envers de l'histoire contemporaine*)، أمكنة ممارسته. فعمل أخوة المواساة يقوده في الواقع إلى هذه التأملات حيث نجد كلمات بالزاك ذاتها التي يستخدمها في وصفه للحدس:

«أي روايات من بين أكثرها شهرة، تستحق هذه الحقائق! كان يقول في نفسه. أي حياة جميلة كتلك المقترنة بوجود كهذا؟ حيث الروح تتغلغل في الأسباب والأثار وهي تداويها وتهدّئ الآلام وتساعد على الخير والمضيّ على هذا النحو بالتجسد في الألم والاطلاع على دواخل كهذه!»[36].

(35) IX, p. 315.
(36) VII, p. 367.

حتى فيما لو كان «الداخل» قد اتُخذ بالمعنى المعتاد، فمن الواضح أننا لا ندخل إلى مساكن كهذه قبل أن نتبنى بداية، من خلال رؤية القلب، «وجود» هؤلاء الذين يسكنوها، ونتبنى كذلك قضيّتهم. فالحساسية التي تخمن الحاجات وتوفر حب الذات هي شكل من أشكال الإدراك القلبي الحسي.

هذا الجريان في حياة الآخرين ووعيهم وهذا الدوار للهوية التائهة، لديهما هنا ما هو فريد، بحيث لا نقدر، منذ الوقت الذي يغلبانا فيه، إيقاف اضطرابهما وحركتهما. ثمة مثال بارع ورائع عن ذلك، يقدمه تأمّل لهنري جيمس حول بالزاك، حول ذلك الذي يعتبره معلمه بامتياز، والذي يتكلم عنه بكثير من الإعجاب، رغم اعتباره شديد التطلب والحدة، ويصل به الأمر حتى إلى مديحه في فظاظته (وكيف لا يفعل ذلك؟ لكن الجميع ليسوا هنري جيمس)، مثلما كان نيتشه يتكلم عن «الصحة العظيمة» و«الفظاظة الشديدة» (Grand Vulgarity)، التي «تخدمه بدلاً من أن تخونه»[37]. في الواقع، بلغ بجيمس الأمر إلى أن يتكلم عن بالزاك مراراً في مصطلحات بالزاك ذاتها، والتي استُشهد بها على نطاق واسع فيما سبق. إذ إنه يعجب كيف أننا غير راضيين عن معرفة كل شيء عن وضع «شرفاء» ونبلاء بالزاك وتاريخهم – ما يعتبره بسيطاً نسبياً – «كنا نجول على أرض الوعي الشريف ذاته، بما لديه مما هو باطني أكثر « وأن نبرته الفريدة من نوعها قد عادت إلينا. يسأل جيمس، أهذا وصف تاريخي كامل أم رؤية خالصة؟ نحن لا نعلم شيئاً، ولا يمكننا معرفة شيء، وبالزاك على وجه التحديد يمحي الفرق (somehow)، بطريقة أو بأخرى. «نحن لا

(37) H. James, *Literary Criticism* , The Library of America (New York: Ed. Edel, 1984), t. II, p. 151 (texte de 1913).

نتحمل حتمية الغوص الخاصة هذه، بيدي أي كاتب أخر»[38] (*This Particular Helplessness of Immersion*). فالفكرة مفادها أننا لا نستطيع أن نفعل غير ذلك، وإننا عاجزون عن مقاومة هذا الغوص في وعي الشخصيات وحياتها. تظهر هذه الملاحظات في مقدمة ترجمة كتاب **مذكرات شابتين متزوجتين** (*Mémoires de deux jeunes mariées*)، يجب التذكير بأن هذا الكتاب يخص رواية تراسلية. بخصوص المتراسلتين، يقول جيمس أيضاً إن بلزاك «يذهب حتى جلدهما ذاته»، وذلك كل واحدة بدورها، إذ إنهما تختلفان عن بعضهما البعض كثيراً[39]. وجيمس يتمتع وهو يصف كيف أن بالزاك يحمل أطفالاً مع إحداهما، وينقاد بذاته، وبضخامته التي كان عليها، للتلاعب، لقد أصبح طفلاً!

بفكاهة وشغف على حد سواء، لم يستطع جيمس على الإطلاق الامتناع عن التغلغل في وعي بالزاك، من خلال التغلغل في وعي شخصياته بما في ذلك الطفل الرضيع. فالحدس مكرر، وهو ينطلق ويبرز من الرواية إلى نقد الرواية (نقد، وهذا صحيح، لروائي عظيم). حول هذا الجانب، يضيف جيمس: «هذه الأشياء هي الزخرفات ذاتها، المتع التقنية الصغيرة لقدرته على التغلغل». وجيمس، يختم برزانة، مذكراً بالحدة التي وصل إليها بالزاك في عرض شخصياته، التي تتعلق ولا تتعلق بفنه على حد سواء: «أقول إن هذا ليس بفن لأن هذا يعمل بالنسبة إلينا على الأكثر كجوع من قبل طبيعته، فهو يأخذ على نفسه طبيعة أخرى بحرية كاملة، عن طريق سيرورة المعاني المباشرة. فالفن بالنسبة إلينا نحن العموم الآخرون الذين لا نملك إلا سيرورة الفن، شديد

---

(38) المصدر نفسه، ص 112-113.

(39) المصدر نفسه، ص 112-113.

الصلابة بالمقارنة. فالشيء يعود عنده بنوع من الازدواجية بلا حياء، شخصية ومادية وليس فقط فكرية – حتى العقل وحتى الروح وحتى سرّ التقمص (تناسخ الأرواح)[40] (transmigration)». يصف جيمس بلزاك بمصطلحات بلزاك (و«الاختصاص»)، فهو يصور الحدس بطريقة حدسية، والجريان داخل الوعي وهو يجري بدوره. ويجد تقريباً تباينات ف. دافان (F. Davin) التي ربما قد يكون استلهمها من بالزاك، في مقدمة **دراسات العادات** (*Etudes de moeurs*): «كيف استطاع أن يكون ساكناً في سومور ودووي (Saummur et Douai)، وثائراً ملكياً في فوجير (Fougères) وعانساً في إيسودان (Issoudun)؟»[41].

أعاد هنري جيمس بعد سنين عدة طرح مسألة الحدس البالزاكي مع الدهشة ذاتها والتبني ذاته لأطروحات لويس لامبير: كان إحساسه المذهل بالوقائع ينطوي نوعاً ما على إلهام مسبق وسابق للتجربة، وطابع الحدس المباشر (a straightness of intuition)، والذي من الاستحالة حقاً تحليله، والذي لم يبين قط أي معادل له سابقاً. لم يكن عليه أن يتعلم الأشياء من أجل أن يعرفها»[42]. وليس المقصود هو مجرد انبهار مع عقل داهٍ كهذا، ولا مجرد تقليد، بل المقصود هو لقاء قدري بين اثنين من أعظم أسياد الرواية الحديثة. لا يزال التغلغل في الكائن ووعي الآخر هو المسألة الرئيسية عند جيمس ذاته. وراء التعارض المدرسي بين سيد رواية المعرفة الكلية وسيد الرواية المنظورية، تقف الرغبة ذاتها، أو السؤال

---

(40) من خلال وصف جيمس لعبقرية بلزاكيجد من غير قصد التعريف الكانتي للعبقرية (*Critique de la faculté de juger*, § 46) والتي حسب التعريف، بالعبقرية ومن خلالها، تقدم الطبيعة قواعد الفن.

(41) XI, p. 233. Toute la page varie sans fin ce thème.

(42) James, *Literary Criticism*, p. 142.

ذاته، متمسكة بـ «وجهة النظر» أو بالأحرى تقف تحت هذا التعارض: كيف يتم الدخول في وعي آخر؟ وهذا ما بينه جيداً هذا المقطع من أشهر مقالات جيمس حول بالزاك، «درس بالزاك» حيث يقدم مسألة «مركز الرؤية»: «على أي حال كان هو ذاته، يحب بعنف معنى هوية أخرى، مستكشفة ومضطلع بها ومُتمثلة (...). كان ما يحبه هو التسلل في الوعي المّكون، في جميع ملابسه وقفازاته وكل شيء آخر، في الجلد ذاته وعظام شكل الحياة المسكونه، والمرسومة والملونة، والمفصلة التي كان يرغب بتقديمها. كيف يمكننا معرفة أشخاص معينين، لأي مقصد دليلي كان، إلا إذا كنا نعرف وضعهم بالنسبة إليهم، وإلا إذ كنا نراه ابتداءً من وجهة نظرهم، أي ابتداءً من أعلى رأس لوعيهم وانفعالهم؟»[43] ويعارض جيمس ثاكري (Thackeray) الذي يصدر أحكاماً أخلاقية على شخصياته، بالخطر، خطر «خلاصنا الروحي»، الذي يعرضنا له بلزاك بأن يجعلنا نحب شخصيات سيئة أخلاقية.

لكن هذه الأخوّة بين جيمس وبالزاك تذهب أبعد من ذلك أيضاً، وبالنسبة إلى جيمس إن «درس» بالزاك الأعمق والأهم (والذي بالتالي كان بلزاك يشعر نفسه بأنه المعني به) هو «*The Lesson That There is no Convincing Art That is not Ruinously Expensive*»، «ليس هناك فن مقنع لا يكون مكلفاً بشكل مؤدٍّ إلى الإفلاس»[44]. وعبارة «بشكلٍ مؤدٍّ إلى الإفلاس» (التي تم إغفالها في الترجمة الفرنسية) هي التي تمنع هذه الجملة من أن تكون تفاهة، وتحمل ثقل السؤال المقلق

(43) James, Ibid., p. 132 (1905), trad. Fr., *Du roman considéré comme un des beaux –arts* (titre parodique qui n'est pas de James), de Biasi (Paris: [s. n.], 1987), p. 244.

(44) المصدر نفسه، ص .133

برمته. ويتابع قائلًا، كان لدى بالزاك «ما ينفقه» أكثر من الروائيين الآخرين، الذين كان لديهم «الوعي برأس مال محدود» في «اقتصادهم الصارم». من المثير للاهتمام ملاحظة أن بعض النقاد الأمريكيين قد أخذوا على جيمس بأنه تجاهل مسائل المال، أو أنه أخفاها، في حين أنه غالباً ما يفكر في فن الروائي وفقاً لقياس مالي، وليس هنا فقط[45]. قد يكون لدينا تقريباً ما ننفقه، رأس مال كبير نوعاً ما، لكن عبارة «بشكل مؤدٍّ إلى الإفلاس» تبين أنه، إذا أنفقنا كما ينبغي، أي بسعة كبيرة، فكرياً وإنسانياً وروحياً، سيأتي يوماً أجلٌ لن نقدر على مواجهته. والثمن الذي يتوجب دفعه للدخول إلى وعي الآخرين هو روح، وحياة الروائيين ذاتها. تلك هي رواية **الجلد الحبب.** إذا كان هنري جيمس قد نجح بإرجاء إفلاسه من خلال اقتصاد أشد حذراً لكنه ليس أقل تبذيراً من اقتصاد بالزاك، أو أنه قد أفلس بطريقة كتومة جداً وباطنية جداً بشكل أنه لم يلحظ أحد ذلك، يبقى ذلك موضوع سؤال – يقدر الله وحده الإجابة عليه.

بعد هذه التأملات حول السريرة بالنسبة إلى بلزاك وحول كيفية الوصول إليها، ينبغي الانكباب، بشكل أكثر دقة، على الطريقة ذاتها التي قدمها لنا الروائي. وفقاً للمسار المتّبع هنا، سوف تنحصر الدراسة في مونولوج الشخصيات من خلال متابعة بعض الأمثلة المميزة. إذ إنه من البديهي أن السبر في السريرة وفي مختلف عروضه في **الكوميديا الإنسانية** قد يتعدى حدود فصل. لكن قبل التطرق إلى المونولوج البالزاكي الداخلي، يجب إيضاح الفكرة حول الأطروحة الرائجة في النقد والتي وفقاً لها لا وجود له أو يوجد بشكل قليل جداً. في المؤلف الرائع **الشفافية الداخلية** (*La transparence intérieur*)، لم تكرس

---

(45) نظر ص 332: يمكننا أن نصنع روايات بسعر زهيد بسبب المبالغ الهائلة التي صرفها فلوبير على كل رواية من رواياته.

د. كوهن (D. Cohn) سوى مقطع مختصر بالزاك، معزز بمثال صفحة من صفحات **الأب غوريو** (*Le père Goriot*). قد يكون مقصد بالزاك وصف أنماط اجتماعية وليس أفراداً. «من المؤكد استطاع بلزاك الابتعاد عن هذا المشروع الأولي في نقاط أخرى، إلا أن معالجته للحياة الداخلية توافق النمط المكرر: من المستحيل أن نجد في **الكوميديا الإنسانية** مثالاً عن سرد نفسي لا تتبعه أو تخفيه تعليقات ذات أصل سردي»[46] وبعد أن حللت بعضاً من أسطر المثال، ختمت كوهن قائلةً: «عندما ينتهي النص بالعودة إلى البطل، فإن القارئ يتعلم الكثير حول الشباب في عصر راستينياك[47] (Rastignac)، والقليل جداً حول الأفكار الخاصة لهذا الأخير. في نصوص كهذه، ومن خلال صرف انتباه القارئ عن الحالة الفردية للشخصية الوهمية، فإن السارد يجذب انتباهه إلى خطابه الخاص، خطاب شخص ذكي وفصيح موجّه إلى القارئ ليحدثه عن شخصيته، لكن من وراء ظهرها». من الممتع أن نلاحظ على أي حال أن كوهن تلوم روائياً بحجم بلزاك على ما يفعله إزاء شخصياته: ما إن ترك له الكلام باستشهاد من عشرة أسطر، حتى وُضع فوق مقعد قذفي، ونحن نعلم القليل جداً حول العمل الفريد لبالزاك والكثير حول نمط الروائيين المفترض أنه ينتمي إليهم، تم حجب **الكوميديا الإنسانية** بتعليقات ذات أصل نقدي، تقربها من وايلند (Wieland) (هكذا!)، وحل محلها نقد ذكي وفصيح.

---

(46) D. Cohn, *La transparence intérieure* ([s. l.]: [s n.], [s. d.]), pp. 40-41, comme pour ce qui suit.

(47) شخصية من شخصيات بلزاك وكانت بداية ظهورها في **الأب غوريو**، قد تكرر ظهورها في عدد كبير من روايات **الكوميديا الإنسانية**، وهو رجل طموح ووصولي بإمكانه فعل أي شيء ليصل إلى مراده. ويشير اسم راستينياك اليوم إلى الإنسان الوصولي (المترجمة).

غير أن الأمر لا يتعلق هنا بحكم معزول. يستشهد اختصاصي ببالزاك، إيريك بوردا (Eric Bordas) في كتاب غني بتحليلات واضحة ودقيقة على الأغلب، بصفحة من كتاب كوهن والتي تم ذكرها منذ لحظة[48]، ولاحظ أن: «حتى فيما لو كانت الأمثلة المضادة تبرز على الفور معارضة لأطروحة لا خطأ فيها سوى أنها شديدة العمومية، فلا جدال أن النص البالزاكي غالباً ما يقرّ بصوابها. بدافع من حسّ النظام والميل إلى الشرح الذي يعيد إدراج الخاص في العام، فإن السرد البالزاكي لا يكفّ عن شرح أفكار شخصياته من خلال تعميمات بترتيب نفسي- اجتماعي». وبعد ذلك بقليل، وضمن الأمثلة المضادة، يذكر الناقد ذاته صفحات من بلزاك حيث لا يوجد أو نادراً ما يوجد أحكام أو أقوال مأثورة تدرج أفكار الشخصية ضمن قانون. «في هذه الحالات، يأخذ خطاب السارد على عاتقه أفكار الشخصيات، ويصفها بدقة من الخارج، لكن دون أن يتخلى عن الكلام. ولا يحق للقارئ سوى ترجمة لغة السارد وليس لغة الشخصية»[49]. يثير مفهوم «حقوق» القارئ مسائل مذهلة: فلا يحق لنا أن نتعالج عند بياشون (Bianchon) ولا أن نخضع لعملية جراحية عند ديبلان (Despein) ولا أن نشتري عطوراً عند بيروتو (Biroteau) ولا أن نضع مدخراتنا عند دار نوسانجان[50] (Maison Nu-cingen)، لكن هل نحن حقاً متضررون؟ وهل يمكن لنا التفكير في بالزاك على أنه وسيط مزعج نوعاً ما بين وعي الشخصية وبيننا؟ ما الذي يسمح بتبني نبرة معيارية وقضائية وأخلاقية في هذا الصدد[51]؟ على أي

---

(48) E. Bordas, *Balzac, discours et détours: Pour une stylistique de l'énonciation romanesque* (Paris: Toulouse, 2003), p. 101.

(49) المصدر نفسه، ص 103-104.

(50) هذه جميعها شخصيات وأمكنة بالزاكية في **الكوميديا الإنسانية.**

(51) غالباً ما يتزامن النقد التحديثي مع النقد الأكثر تقليدي (على الأقل في الأسلوب) =

حال، قد نجد عند النقاد الآخرين أحكاماً مماثلة[52] باحتقار أقل.

يكمن السؤال في معرفة فيما إذا كان بالإمكان توسيع هذا الإثبات، الذي يصلح بالتأكيد لبعض أعمال بالزاك، ليشمل مجل **الكوميديا الإنسانية**، وفيما لو كان صحيحاً أن المونولوج الداخلي لا يلعب فيها إلا دوراً صغيراً كماً ونوعاً. هل صحيح أن بالزاك لم يكفّ عن التحذلق وعن قطع كلام شخصياته؟ إن تنوع أنماط السرد لدى بلزاك مدهش، وفقاً لمبدأ خاص به يعلن عنه في مقدمة **الزنبقة في الوادي** (*Le lys dans la vallée*) ومقدمة **بياتريكس** (*Béatrice*): «لكل عمل شكله»، و«لكل عمل شكله، وإلا فإننا نجد الكثير من التناقضات، وقد تأتي الرتابة بالضروري في قصة طويلة طولها طول قصة عادات مُصاغة وفقاً للمجتمع ذاته»[53]. يتوافق مع هذا التباين الشكلي المستمر (الذي استلزمه هولديرين (Hölderlin) للشعر)، واقع أن بحسب المؤلفات قد لا نجد تقريباً مونولوجاً داخلياً، وأنه في أعمال أخرى يكون المونولوج مرصعاً وشبه ذائب في تحليل السارد الذي غرضه المعقولية (هذه هي الحالات المفضلة لدى كوهن وبورداس)، وأنه في حالات أخرى أيضاً، يكون المونولوج متكرراً جداً مع رتابته بحيث لا يرافقه أي تعليق ولا أي

= من خلال تكرار الأحكام الأخلاقية (يعمل بلزاك «خلسة» ونبرته هي «قاطعة»)، ص 104 وص 112... إلخ). لكن الموضوع ليس هو ذاته. هنا، استنكار شديد لسيد اللعبة، للسارد المدعي والمنافق الذي يدير الأمور من وراء الستار، نوع من معاداة السلطوية المعتادة. كان ماركس بذاته يعتقد أن بلزاك هو سيد المعقولية التاريخية.

(52) من الشائك تسجيل أن ما يُبطل بلزاكبالنسبة إلى كوهن وبورداس موصوف بامتياز (*cum laude*) في عمل نقدي شهير، بخصوص بروست وموسيل (Musil) وسفيفو (Svevo)، كسمة من سمات الحداثة (الانتقال إلى التحليل التعميمي)، انظر:
Ph. Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse* (Genève: [s. n.], 1998), 2ème éd., pp. 269-271.

(53) XI, p. 276 et p. 387.

درس مستخلص. لكن بالتأكيد، لا يسود المونولوج على الإطلاق في الصدارة مثلما هو في أعمال ستاندال (وهذا من شأنه أن يكون صحيحاً لكل الروائيين الآخرين في ذلك العصر، وهو ما يبرز فرادة ستاندال وليس فرادة بالزاك).

بإمكاننا أن نقول عن المونولوج الداخلي الكلام ذاته الذي قاله هنري جيمس بصدد الحوار من خلال نقله إلى المونولوج: «قد تكون المحادثة، من بين جميع عناصر مخطط الروائيين، هي العنصر الذي كان بلزاك يزنه ويقيسه ويحفظه في مكانه بدقة فائقة الشدة، إذ إنني أعتقد (...) أنه كان يتصور أنه وسيلة سامية وقيّمة وحتى إنه زهرة تصوير الموضوع، فهو بالتالي شيء لا ينبغي علينا التقليل من قيمته بدون تفكير. كانت رؤيته واضحة، إن الزهرة يجب أن تبقى على نضارتها، أو بعبارات أخرى، يجب ألا يتلاعب بها كي يبقى عطرها، عندما يستطيع العطر وحده أن يفيد». هذه فكرة جوهرية بالنسبة إلى جيمس، والتي تأتي في كثير من الأحيان ومفادها أن الإفراط في استخدام الحوار في معمارية السرد هي بالنسبة إلى الروائي على هذا الشكل، سهولة عويصة، لا بل مصيرية. فالسردي يجب أن يتفوق على المحاكاة، وإلا فلا نكون في الرواية على الإطلاق بل في المسرح الأدنى. بالتأكيد يمكننا القيام بخيارات فنية غير خيارات جيمس في هذا الصدد، لكن الأمر يتعلق بخيار مستند على فكر الرواية وما لديها من خصوصية وعلى أسس خطيرة.

إلى ذلك، يجب أن نضيف مسألة اللباقة الفنية والرصانة الأخلاقية بخصوص المونولوج الداخلي. فالتطفل في وعي آخر، حتى فيما لو كان الأمر يتعلق بتطفل تخيلي في وعي خيالي، هو فعل خطير وليس أمراً بديهياً: نستطيع أن نتذكر هذه الخطورة أو أن ننساها كلياً. إن استخدام المونولوج الداخلي لتبليغ القارئ المعلومة الأكثر تفاهة عن حالة

الشخصية («إنني جائع، قال في نفسه» أو «لنذهب للنوم، فكر) بدلاً من كتابة «كان جائعاً» أو «غالبه النعاس»[54]، يعني الدخول في تباين سوقي في الوسائل والغايات. وهنا أيضاً، وكما كان جيمس يقول، يجب أن يُبقى للزهرة عطرها، وتخصيص المونولوج الداخلي باستخدام هو وحده يستطيع ملأه، ولا شيء آخر يقدر أن يحل محله مع هذا القدر من الحدة. وهو الاستخدام الذي يقوم به بالزاك. والسؤال الذي يجب طرحه أيضاً، فيما يخص حضور أو غياب المونولوج، وصيغه، وضرورته، ووظيفته المحددة في الرواية (ليس الموضوع هو إعداد ثمة بيان لـ **الكوميديا الإنسانية** برمتها، فهذا أمر بديهي).

أياً تكن استخدامات المونولوج الروائية البحتة، يبقى أنه أتى بداية من المسرح. من المونولوج المسرحي، يقوم بالزاك بمحاكاة جادة بأولى صفحات **تاريخ عظمة وانحطاط سيزار بيروتو**[55] (*L'histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*). يحمل الجزء الأول منه عنوان «سيزار في أوجه»، لكن ما يعرض لنا بداية، هو هاجس النظير والشعور السبقي بالكارثة التي هي موضوع الكتاب وقضية الدراما. نبدأ بسماع ضوضاء المدينة الليلي، ثم ينصب بلزاك الديكور ويصف الوضع. «تستيقظ (مدام بيروتو) فجأة من حلم مرعب». «كانت ترى نفسها مكررة مرتين، لقد كانت تظهر لنفسها بثوب رث»، تتسول على باب متجرها الخاص، وتستعطي نفسها الجالسة على الطاولة. كانت

(54) المثال الثاني مأخوذ عن J. Green, *Epaves*: «تبسم مطولًا لصورته، ثم تثاءب. «لنذهب للنوم» فكر»، انظر: J. Gracq, *La presqu'île, Oeuvres complètes* (Paris: Ed. Boie, 1995), t. II, p. 424,

«سأشتري زهوراً كي أضعها في الغرفة قبل أن أغادر. ستبدو الغرفة وكأنها مسكونة، فكر. وكذلك يجب – كنت قد نسيت – أن أشتري صابونة».

(55) V, pp. 324 sq. comme pour ce qui suit.

مذعورة، تريد الإمساك بيد زوجها، فلا تجد غير مكان خالٍ. و«جدران حنجرتها التصقت ببعضها البعض، فغاب عنها صوتها». «ينصرف بالزاك عندئذ إلى اعتبارات فيزيولوجية، هي أيضاً روحية بمفاهيمها، حول آثار الخوف العنيف، الذي يمكنه فجأة تعطيل قوانا أو أنه يحمل خواصنا إلى أعلى درجة من قوتها». بسبب القلق الذي ولده الكابوس، دخلت مدام بيروتو فجأة في بعض من المعاناة اللامعة نوعاً ما التي جلبتها هذه التصادمات الرهيبة للإرادة المنتشرة أو المركزة». الزمن يتدهور، وخلال مدة زمنية قصيرة التي بدت لها طويلة جداً، «كان لهذه المرأة المسكينة القدرة الهائلة على الإدلاء بأفكار أكثر، وعلى توليد ذكريات أكثر مما كانت إمكانياتها قد تتصورها في الحالة العادية خلال يوم كامل. نفتح رواية **سيزتر بيروتو**، ونخال أنفسنا أننا دخلنا في رواية **الجلد الحبب!** فصانعة العطور عديمة الشأن، وقد راودها القلق رغماً عنها، محتدة، تبدأ في العيش مثل ما كتب بلزاك. هذه هي «قصة المونولوج المؤثرة» التي ستكون فاتحة الرواية بحصر المعنى.

هل هو داخلي أم ملفوظ؟ فعجزه المادي يفرض التفكير بأنه داخلي، مثل الملاحظة التالية: «وصرخت أخيراً: - بيروتو، ولم تتلقَّ أي رد. فقد كانت تعتقد أنها صرخت منادية الاسم، ولم تكن قد لفظته إلا ذهنياً». سوف تكون نهاية المونولوج موسومه بارتداد جسدها (قفزت خارج سريرها) وبانعتاق صوتها: «بيروتو! بيروتو! أخيراً صرخت بصوت ملؤه القلق». إن هذا المونولوج مشهدي ببراعة، ويجب إعادة القارئ إليه، وإثارة الفرضيات الواحدة تلو الأخرى المنبثقة في ذهن صانعة العطور القلقة، كي تشرح لنفسها غياب زوجها عن السرير الزوجي. تنطلق من الهزلي - عسر الهضم - إلى المأساوي - الانتحار- كي تُستبعد على التوالي وتزيد من القلق غير المفسر. من

خلال الحركات المفاجئة لهذا الوعي المحاصر، إننا نعلم بشكل إيجابي وسلبي على حد سواء الكثير من الأشياء حول شخصية بيروتو. في شكل مونولوج داخلي، يتعلق الأمر بعرض رائع بالمعنى المسرحي. فزوجته تبدي سداداً لاهوتياً ملحوظاً (سيُسمح لخبير أن يحيي أحد الزملاء): «يا للقط المسكين، فهو يذهب من الساعة الثامنة إلى القداس بالخفاء، كما لو أنه يذهب إلى منزل بغاء. وهو يخشى الله من أجل الله: فالجحيم لا يهمه على الإطلاق». (ساعاته الثمانية هي بالنسبة إلينا سبع ساعات في الشتاء وست ساعات في الصيف). وهو يميز جيداً بين المخافة الذليلة والمخافة العفيفة، وبين الاستغفار والتوبة. هذه المناجاة اللاهوتية تشير إلى نهاية الرواية المذهلة جداً وإلى موت بيريتو: «هذا هو موت الرجل العادل، قال الكاهن لورو بصوت رزين وهو يشير إلى سيزار بواحدة من هذه الحركات الإلهية التي عرف رامبرانت (Rembrandt) التكهن بها من أجل لوحته المسيح مذكراً لازار بالحياة. يأمر السيد المسيح الأرض بأن تعيد ضحيتها، كان القديس المقدس يدل السماء على شهيد النزاهة التجارية لتزيين النخيل الأبدي»[56]. تلك هي كلمات الكتاب الأخيرة.

لكن مما سيموت بيروتو؟ أو على الأقل ما هو السبب المباشر لموته، بما أن السبب الرئيس هو موضوع الحبكة كلها؟ والموسيقى هي موسيقى داخلية تماماً يسمعها بيروتو دون أن ترن خارجاً. وكما يقول ميشيل بوتور (Michel Butor) في تحليل خصه لهذا المشهد[57]: «يسحق بيتهوفن بيروتو». بيروتو وقد أعيدت إليه اعتباراته، يتكبد

---

(56) V, p. 591 et p. 590 pour ce qui suit.

(57) M. Butor, *Paris à vol d'archange* (*Improvisations sur Balzac, II*) (Paris: [s. n.], 1998), pp. 195-1999,

للإشارة الأولى إلى بيتهوفن، .V, 463

«مشاعر لا يمكن التعبير عنها» و«... فجأة هبت في رأسه وقلبه الحركة الحماسية لخاتمة السيمفونية العظيمة لبيتهوفن. تألقت هذه الموسيقى المثالية وصدحت فوق جميع المقامات، وأقرعت أبواقها في سحايا هذا الدماغ المتعب، بالنسبة إليه، كانت لا بد أن تكون الخاتمة الكبرى. أرهقه هذا التناغم الداخلي، سوف يتأبط ذراع زوجته ويقول لها في أذنها بصوت مخنوق من سيل من الدم المكبوت: «أنا لست على ما يرام!».

الكثير من المطابقات والكثير من المقابلات العكسية قائمة بين بداية الرواية ونهايتها: الموضوع الديني، والزوجة التي تبحث عن زوجها أو الزوج الذي يبحث عن زوجته، والقلق والموت. والموسيقى الداخلية لبيروتو (التي تسمح بالزاك من خلال السرد، التعبير عما في مكنون عواطفه ما «لا يمكن التعبير عنه») تجيب على المونولوج الداخلي لزوجته (التي كانت وهي تنظر إلى غرفتها، ترى «أثار الليل الخلابة هذه التي تؤلف يأس اللغة»، فـما «لا يمكن التعبير عنه» والفن هما حاضران فعلاً). ما هو أحدٌ كذلك، من وجه نظر الظاهراتية، هي المقابلة العكسية بين لحظات الوعي القصوى، حيث يسود توتر حي بين قطبين متناقضين: كانت مدام بيروتو، كما نتذكر، تتكبد «آلاماً واضحة» وزوجها «مرهق من هذا التناغم الداخلي»، مرهق كثيراً من الفرح الأسمى إلى درجة أنه مات بسببه. فبيتهوفن قد أطلق عليه، بجميع المعاني التي تحتويها الكلمة، **رصاصة الرحمة**. يقول شكسبير إنه لا يحبّ هؤلاء الذين ليس في نفوسهم موسيقى[58]، لكن حتى العطار بيروتو في نفسه موسيقى، وأرفع نوع من الموسيقى، وهي رفيعة المستوى بشكل كبير بحيث لا يمكن تحملها. من إذاً غيره قتله رقي موسيقى داخلية؟

---

(58) *Le Marchand de Venise*, V, 1. فهم خونة وماكرون.

ينبغي قراءة هذين المشهدين قبالة بعضهما البعض، والرهان وراء هذه الرواية المحددة حاسم. هل يجب الضحك من «نابليون العُطارة» أم البكاء؟ ماذا جاء بيتهوفن ورامبرانت يفعلان في موت مخترع «عجينة السلاطين» بالسكتة الدماغية، تاجر الحي هذا الذي يُخدع بسهولة؟ **ذلك** هو سؤال **الكوميديا الإنسانية**، وسؤال هذا العنوان الذي يشابه عنوان مؤلف دانتي (Dante) [59]. يجب العودة إلى الفكرة الصحيحة والعميقة لإيريش أويرباخ (Erich Auerbach)، والذي يرى في المزج المسيحي للأساليب (والذي من خلاله يمكن أن يتواجد السامي حتى في المستوى الوضعي أكثر والأكثر دناءة)، مصدر الواقعية الأدبية. ثمة سمو حتى في سيزار بيروتو، وحتى قداسة الشهيد. إذا كان المونولوج الداخلي لمدام بيروتو الذي تبدأ به الرواية، يشكل محاكاة ساخرة لمونولوجات التراجيديا الكلاسيكية، فهو ليس مثل *-Le virgile tra*) (*versti* المخصص فقط لإضحاكنا. سموّ ودناءة، عمق وتفاهة يقترنون ضمن توتر لا يكوّن فقط تنافر، مثل الألم والضوء والتناغم والإرهاق. هذه هي النقطة المتوهجة من عبقرية بالزاك، ما يسمح له «الاختصاص» باكتشافه والسر الذي كان جيمس يدعوه بـ «سوقيته العظيمة»، وسوقيته النبيلة (المختلفة بشكل جذري عن العظمة السوقية). يشكل هذا التوتر الحي نقطة حرجة في قرارة الوشيك في السخرية البحتة أو المأساة البحتة، ويتركنا معلقين: وذلك هو بالزاكي بحت وروائي بحت. فالرواية تُقتلع عن مصادر المونولوج المسرحية.

والحالة بالطبع ليست كذلك على الدوام. نستطيع أن نستشهد لتوضيح ذلك، بمونولوجين مجردين من أي تعليق من قبل السارد،

---

(59) المؤلف عنوانه **الكوميديا الإلهية** وهو شعر ملحمي ألفه دانتي بين العام 1308 حتى وفاته في العام 1321 ويتكلم عن الفردوس والجحيم (المترجمة).

الأول من **سيرافيتا** (*Sèraphîta*) والثاني من **البحث عن المطلق** (*La recherche de l'absolu*)، والأول هو بأسلوب نبيل صرف والثاني بأسلوب دنيء صرف، ومن غير الممكن نقلهما إلى مشهد مسرحي. وحيدٌ بعد لقاء له مع سيرافيتا المولع بها، فيلفريد يجتاز إحدى لحظات الأزمة والسؤال السحيق الذي يستدعي تقليدياً مونولوجاً مأساوياً أو (غنائياً):

«ماذا رأيت إذن؟ كان يتساءل. كلا إنها ليست مجرد مخلوقة، بل خليقة بأكملها. من هذا العالم المُستشَفّ من بين الأشرعة والسحب، يبقى لي أصداء شبيهة بذكريات ألم مبدد، أو مماثلة لوهج سَببته هذه الأحلام التي نسمع فيها أنين الأجيال الماضية، الذي يمتزج بأصوات متناغمة لمجالات عالية حيث كل شيء نور وحب. هل أنا سهران؟ أم أنني لا أزال نائماً؟ هل ظللت عيناي النوم، هاتان العينان اللتان تتراجع أمامهما فضاءات نيّرة لأجل غير مسمى، واللتان تتبعان الفضاءات؟»[60].

الجملة الغنائية المطوّلة، المصاغة بشكل جيد وبسلاسة غالباً موجودة عند بالزاك، تحاكي تركيبياً هذا الغوص المذهل في الفضاء الذي يفيض ويهرب (حيث نفكر بالتأمل الهوغوي). ينتقل بالزاك إذن، دون حكم ولا تعليق، إلى سرد أفكار فيلفريد حول التوسع الفضائي لحضور سيرافيتا، الموصوف على أنه «قوه لا يمكن تفسيرها»، يجعله يخضع لـ «قدرة زوبعة من الأنوار والأفكار المفترسة»، وتحرمه من خلال جاذبيتها نفسها من «حرية سيادته». من الحكمة وصف الفكر المضاعف بشكل توليفي على هذا النحو، لمن لم يعد سيد نفسه لفترة من الوقت. فهناك الكثير من توتر القوات، كما هو الحال دائماً، لكن بالتأكيد ليس هناك توتر بين السموّ والدناءة. لقد غادرنا «نثر العالم» العادي.

---

(60) X, p. 485.

والشيء نفسه لكن بشكل مقلوب في المونولوج الطويل لكاتب العدل بيركان، الذي جذبته مارغريت والذي فهم للتوّ أنها تحب شخصاً آخر، وأدرك أنه جعل من نفسه هُزأة. تحث مقدمة المونولوج على الاعتقاد أن المونولوج منطوق بصوت عالٍ، لكن من غير المنطقي لرجل ذي تقدير للأمور على هذا القدر، أن يجهر في الشارع بمشاريعه الأكثر سرية، ويمكننا الافتراض أنه يتابع المونولوج بصوت خافت أو بصمت. «أه ! هذا، بيركان، صديقي، قال في نفسه وهو يصيح في نفسه على نفسه في الشارع، إن قال لك رجلٌ ما أنك حيوان كبير فهو على حق. هل أنا مغفل؟»[61]. على أي حال، يشير بالزاك إلى الشفهية مطبعياً كما التالي: «فليمت عمي دي راكيه، يا للرجل المسكين! سأبيع دراستي وأصبح رجلاً دخله خمسون ألف ليرة». يستبدل كاتب العدل خلال حساباته، مغيراً مشاريعه الزوجية، أختاً من عائلة كلاييه بأخرى، وينتهي كما كان قد بدأ بصياح على نفسه، لكنه أكثر تشجيعاً (فالـ ها! تحل محل الـ أه!): «ها! هذا بييركان، ولدي، امكث هنا، لن نقوم بحماقات، طالما أن الآنسة فيليسي فان كلاييه تحبك». من الواضح أننا هنا في الهزلي، مع هذه الدناءة وهذه الخساسة اللتين ليستا سوى ما هما عليه. وهنا كذلك لا نجد حكماً ولا تعليقاً من قبل السارد.

قبل أن نعمّق المونولوج البالزاكي بأكثر من أمثلة معزولة، ينبغي مناقشة اعتراض مبدأ آخر قد يلامس وجوده ذاته. هو اعتراض آلان (Alain)، قارئ الروايات الدقيق الملاحظة، والذي ينكر في مؤلفه **مع بلزاك** (*Avec Balzac*)، خيال الروائي التشكيلي والمتعدد الشكل، ويرفض بالمعنى الحصري، سريرة شخصياته. «قرأت في كثير من

(61) IX, p. 626.

الأحيان، يبدأ آلان بالقول، إن بالزاك كان يملك خيالاً على قدر كبير من الشدة كي يعيش جميع هذه الحيوات، كي يكون دو مارسي وغوبسيك وفاندنيس والعديد من الآخرين»[62]. مذكراً بمثل هذه النادرة حول بالزاك، يعلن آلان عن المبدأ السليم جداً: «لا أصدق بسهولة من كتاب شهود آخرين غير مؤلفاته». بالتـأكيد، لكن كما رأينا أعلاه، فإن بالزاك كان يشير باستمرار في أعماله إلى الأشكال المختلفة لـ «الاختصاص». يستشهد آلان بشخصيات عدة لم يقدر بلزاك «تصديق» وجودها (لكن هل تكمن المسألة هنا؟ فالدخول في الشخصيات لا يعني التوهّم أننا هي)، إذ إنها «خارجية تماماً ولا يمكن اختراقها». «دو مارسييه يظهر كذلك من بعيد جداً، لا أجد له داخلاً على الإطلاق، أعني هذه الأسرار التي يعلمها هو وحده، فأنا أعرفه من خلال ما يقوله وما يفعله، أعرفه كما بول دو مانيرفيل يعرفه». من الناحية الشكلية، لقد أخطأ آلان، ففي **الفتاة ذات العينين الذهبيتين** (*La fille aux yeux d'or*)، نجد عشرة مونولوجات داخلية لدو مارسي، أحدها شديد الطول[63]، وباستثناء مونولوجين لـ (الخادم لوران والماركيز دو سان – دو سان ريال) ليس لدينا منها إلا منه. إن معرفة شخص من خلال ما يقوله لنفسه بصمت تعني معرفته من الداخل. فنحن لسنا بصدد روايات هيمنغوي (Hemingway) ولا بصدد السلوكانية!

يختم آلان شارحاً موضوعه على مرحلتين: «سأذهب إلى نهاية فكري قائلًا إنني لا أجد على الإطلاق حياة داخلية في أعمال بالزاك، بل بالأحرى فضولاً نهاشاً وخارجياً بشكل كلي، يذهب من الشكل إلى

---

(62) Alain, *Avec Balzac: Les arts et les dieux*, La Pléiade (Paris: éd. Bénézé, 2002), pp. 983 sq.

(63) V, p. 292.

الحركة، دون أن يمر بالفكر». وتأتي النتيجة الثانية بعد ذلك بقليل: «قد يكون كل شيء إذن فيزيولوجيا لدى بالزاك، لا شيء يمكن أن يكون نفسانياً». لكن أليست المسألة مسألة تعريف؟ في الواقع إن «الفيزيولوجيا» أساسية بالنسبة إلى بالزاك، الذي يفضّل استخدام هذه الكلمة، ولكنه هل يستبعد علم النفس؟ ما هو أساسي بالنسبة إليه، هو أنه ثمة علم للطاقة، ثمة فكر للقوة وللعبة القوى، الذي حلله جيداً كورتيوس (Curtius)، والأعمق من التعارض الشائع بين المادي والنفساني. أما بخصوص الحياة الداخلية، فنحن نصل إليها من خلال المونولوج الداخلي، وفي أغلب الأحيان كذلك، من خلال سرد أحاسيس الأشخاص وميولها. هنالك الكثير من الأسرار لا تعلمها إلا هي وحدها والحكاية تجعلنا نكتشفها – حتى فيما لو كان آلان محقاً في الإشارة إلى أن «المعرفة الكلية» الشهيرة للسارد ليست في الواقع مطلقة، وليس دائماً معمول بها. هل لها «أفكار» بالمعنى الذي يعيره هنا آلان للكلمة، جدالياً، لتعظيم بالزاك، أمير الحكاية، على عكس روايات «ليست سوى رسوم لأفكار أو بالأحرى، أحلام يقظة للشخصيات»[64]. إن الرواية البالزاكية هي بالتأكيد ليست «رواية نفسية» بالمعنى الذي أضفي على هذا المصطلح بالعصر الذي كان يكتب فيه آلان كتابه. فلدى الشخصيات أفكار يمكن أن نحصل عليها وفقاً للإرادوية التي هي إرادوية الحداثة، وليس لديها سواها. وأفكارها هي أفعال غير مكتملة وخطط وحسابات ومشاريع وقوى متحركة، تتشكل وتتفكك، وليست تأمل. سوف يوفق آلان بينها بالتأكيد، حيث إن أسلوبه الحاسم يشارك بهذه الإرادوية ذاتها. لا يمكننا مقاومة متعة استشارة بالزاك ذاته، قبل المرور بتحليل المونولوج في **ألبير سافاروس** (*Albert Savarus*).

---

(64) Alain, Ibid., p. 986.

بعد مونولوج داخلي طويل لروزالي دو فاتفيل، تدخل أمها إلى الحجرة وتشير لها إلى أن: «السيد سولاس في البهو، وقد لاحظ حالتك التي كانت بالتأكيد تبلغ عن الكثير من الأفكار التي ينبغي ألا تكون لدى فتاة بعمرك»[65]. يأتي بعد ذلك تبادل النقاشات: -«هل السيد سولاس هو عدو للفكر؟ تساءلت - أتعتقدين ذلك إذن؟ قالت مدام دو فاتفيل.- لكن أجل يا أمي. - إيه! حسناً، كلا، إنك لا تعتقدين ذلك. لقد كنت تنظرين إلى نوافذ هذا المحامي باهتمام ليس مناسباً ولا لائقاً، وأن السيد دو سولا يجب ألا يلاحظ ذلك أقل من غيره». حينها أعلمتها أمها أنها تعدّه لأن يكون زوجاً لها. والمحامي التي تتأمل روزالي نوافذه بتفكير أو من دون تفكير، هو ألبير سافاروس. ونحن نتذكر أن هذا الشاب فطين الذكاء وذو قدرة كبيرة، مولع بعمق بالدوقة الإيطالية، والمتزوجة للأسف ببارون عجوز (يكبرها بأكثر من خمسة وأربعين سنة)، يُنتظر موته، ويقيم في البيزانسون حيث يترك انطباعاً شديداً. كل شيء يبتسم له، مستقبل مهني سياسي يرتسم أمامه، لكن مسار حياته المتوقع، النشطة والعاطفية سوف يتحطم بدسائس روزالي المذنبة، حيث سيتحول حقدها العاشق إلى تعذيب أكثر ما هو رهيب، خفي وسري على حد سواء، وبما أن ألبير لن يكشفها إلا في النهاية، عندما ستكون قد أنتجت عواقب فعلها التي لا يمكن إصلاحها والمهلكة على حد سواء. أيها الحب، ما للجرائم التي قد اقترفت باسمك! خلف المظهر المتواري والهادئ للشابة، تقف قدرة كبيرة على التدمير: فهي ترى دون أن تُرى، وتعمل دون علمنا، وتلتقط الأسرار سراً. فالقسوة لا تنتظر عدد السنين، والأعمال السيئة المخبأة هي الأكثر حقارة[66]. سوف تصبح روزالي العاشقة نيميزيز دو سافاروس،

---

(65) I, p. 830, p. 769.

(66) I, p. 850.

تسحب خيوط قدرها. سوف يهرب من خبثها جاعلاً من نفسه راهباً، فقد أصبحت حياته بالفعل صحراء.

كم من قوة – إنسانية – مخفية تحكمنا، جيدة أو سيئة، هذا هو أحد المواضيع البالزاكية الكبرى، وواقع الحياة الاجتماعية الحديثة حتى في البيزانسون[67]. وكم من حوادث عرضية تبدو قليلة الأهمية تظهر أثاراً هائلة، في الخير والشر، وهذا هو موضوع كبير آخر، معلن بشكل صريح في هذا الكتاب: «هناك بعض الوقائع، ثانوية في حد ذاتها لكنها نتيجة ألف ظرف صغير سابق، ويصبح مغزاها هائلاً في تلخيص الماضي والارتباط بالمستقبل (...). يوجد في سلسلة طويلة نقاط ارتباط مهمة حيث يكون التلاحم أعمق مما هو عليه في أكاليل حلقاتها»[68]. هذه الاستمرارية الوجودية والسببية للواقع هي شرط احتمال، باتجاه العالم، للنظرة الحدسية الموصوفة في بداية هذا الفصل، والتي تمسك، في لحظة وفي نقطة، بالتسلسل وإذن بالسلسلة برمتها. كان بلوتان (Plotin) يعتقد أن فهم مبرهنة ما، تعني فهم مصادرها وما تحمله، أي العلم الذي تنتمي إليه برمته. وذلك أيضاً شأنه شأن العالم «المتعاطف» مع ذاته، حسب المصطلح الرواقي. مقطع من **العانس** (*Vieille fille*) يعبر عن ذلك بفكاهة، إذ إن نقطة الانطلاق (لرجلين عانسين أحدهما يُعنى بزينته ذات مساء والآخر لا) هي حقاً تافهة! «هذه الأمور التي لا أهمية لها تقرر قدر الناس كما قدر الإمبراطوريات»[69]. ويوضح ذلك

---

(67) I, p. 853: «ضحية مؤامرة خبيثة مخفية عنا».

(68) I , p. 800-801، هذا المقطع يخص ما يدعوه ستاندال «تبلوراً». في منظور مأساوي، ستكون أهمية التفاهه لمسار روايات توماس هاردي، غالباً ما يحركه (un anti Kairos)، إذا تجرأنا على قول، فرصة غير ملائمة.

(69) IV, pp. 303-304.

بحوادث طارئة مستمدة من مؤلفات أخرى من **الكوميديا الإنسانية**، معززه بوزنها الخاص: يتناغم «العالم الخيالي» (والتعبير بالزاك ذاته) مع ذاته، ويترابط، ويصبح من هنا عالماً.

غير أنه وبعد التذكير بكل ما سلف، ينبغي الرجوع إلى المونولوج الداخلي وفحص وظيفته في مجموع الرواية. يوجد ما يقارب عشرين مونولوج في **ألبير سافاروس**، ومعظمها موجزة لكنها حاسمة في اقتصاد السرد وفقاً للقانون الذي سبق وأشرنا إليه. فإذا كان الواحد أو الآخر قد تفوه به الكاهن العام، ألبير بذاته أو خادمة روزالي، فإن الأغلبية العظمى من المونولوجات تعود إلى روزالي دو فاتفيل، مركز الفعل. وإذا كانت في بعض الأحيان مسبوقة أو ملحقة بملخص سردي لأفكار الشخصيات، فهي لا تفسح المجال لتعميمات مواعظية ولا لاستطرادات اجتماعية. يوضح **ألبير سافاروس** ما كان يثير إعجاب جيمس ببالزاك: فهو لا يحاكم شخصياته، فالحكم ينتج عن الفعل والسرد. والحادث الطارئ الثانوي الذي يحرك الدراما هو مديح الكاهن العام لسافاروس في بهو مدام دو فاتفيل وبحضور روزالي[70]. من الواضح أن هذا القادم الجديد سيثير فضول السكان الأصليين. فقد بُهرت روزالي برسم صورة سافاروس، ووجدت فيها «سحر رواية»[71]، وأصبحت تقارن جماله النبيل، المتخيل فقط، مع قبح هؤلاء الذين تعرفهم. وأولى كلمات المونولوج الداخلي (وهي أفكارها أثناء المحادثة) ليس إلا اسم البطل: -«ألبير سافارون دو سافاروس، كانت تردد في ذاتها. ثم إن رؤيته ولمحه!.. تلك هي رغبة

---

(70) I , p. 770، بالحديث عن «الأزمة القدرية التي تسببت في منزل الأنسة دو فاتفيل بسبب ملخص متهور الذي سُمح به على طاولة أحد أكثر الكهنة حذراً في فصل البيزانسون». بإمكان ملخص بسيط هدم عدة حيوات.

(71) I, p. 768.

فتاة كانت إلى ذلك الحين بلا رغبة»[72]. بدأت إذن تجد عنواناً للرواية. يستمر المونولوج ويتخلله مقاطع من المحادثة. وقد وعت في «تيه حلم يقظتها» أن ثمة نافذة مضاءة في الليل، ولمحتها من غرفتها، لا بدّ أن تكون نافذته، «كان ذلك إذن ضوؤها، قالت في نفسها؛ سوف أتمكن من رؤيته! سوف أراه».

إن صرامة الطباق البالزاكي شديدة دائماً، وتبينها هذه الجمل البسيطة. فهذا الاسم الذي فتنها، مع بسط جناسه، الذي يُصدي بغزارته وثرائه (سافارون دو سافاروس)، سوف تكون روزالي سببَ اختفائه، بما أنه عندما سيصبح راهباً، سيصبح «الأخ ألبير» فقط. وهي التي كانت في البداية تتمنى رؤيته، وجدت على الفور طريقة ذلك، وكأنها بالسحر، وجعلته بعد ذلك يتخلى عن لقبه، وستجعله أيضاً يختفي -«وماذا لو ذهبت لرؤيته؟ - نحن لا نرى الرهبان»[73]. وبدلًا من أن تراقبه من شرفة السطح التي طلبت من والدها أن يبنيها لها، تحاول في النهاية وبلا جدوى رؤيته من الأسفل إلى الأعلى: «يُقال عنها: لديها أفكار غريبة! فهي تذهب كل عام لرؤية أسوار الدير الكبير». والصورة العكسية هي كاملة: كما سيقول أوسكار وايلد، كلٌّ يقتل من يحبه، لكن هناك عدة طرق لفعل ذلك.

بعد هذه المحادثة، تمكنت من رؤيته من بعيد، من خلال غرفتها، وهو يكتب. -«عندما ينام الجميع، إنه يسهر.. إنه كالإله ! قالت في نفسها»[74]. «إله أم الشيطان؟» كانت أمها قد صرخت قبل ذلك بقليل

(72) I, p. 769.
(73) I, pp. 854-855 et p. 857 pour ce qui suit.
(74) I, p. 770,
يتبع هذه الفكرة اعتبارات عامة حول تربية الفتيات. والاستثناء يكمن هنا، وهو يجعل من فكرة «الأزمة القدرية» مفهومة.

عند وصف ثياب سافاروس المنزلية: «إنها حلة الشيطان!» (الأحمر والأسود!)(75)، وقبل أن يقارن الكاهن وجهه بوجهي «القديس بطرس» و«القديس بولس في لوحاتنا». هو ليس بإله ولا بشيطان، هو رجلٌ فحسب. غير أن الجميع لا ينام، وبما أنها تراقب هذا الذي يسهر مثل إله، فقد أصبحت افتراضياً إلهاً لإلهها، وسوف ترغب بالقدرة الإلهية للإدراك القلبي الحسي (في المحاكاة الساخرة للإله، كان القديس أوغستين يرى معنى الخطيئة ذاتها).

وفي اليوم التالي، استُؤنف المونولوج بالفعل: «ماذا كنت سأصبح عليه، فكرت، لو كان يقطن في مكان آخر؟ أأستطيع رؤيته. بماذا يفكر؟» من مجرد رؤية مادية لهذا الرجل، «قفزت روزالي بسرعة إلى فكرة النفاذ في داخله، ومعرفة أسباب الكثير من الأسرار، وسماع هذا الصوت الفصيح وتلقي نظرة من عينيه الجميلتين. أرادت كل هذه الأشياء، لكن كيف يتم الحصول عليها؟»(76) وبعد ذلك بقليل، وبكلماتها الخاصة: «لماذا هذا النسر، لأن لديه عيني نسر، جاء يحلّ على البزانسون؟ آه، أريد معرفة كل شيء، وكيف؟»(77). فلا يكفي رؤية منزله، وطلب بناء شرفة سطح بالحيلة من أجل ذلك، فهذه الرغبة باختراق سر قلب سافاروس ستؤدي حقاً إلى خَرق حرمه، لأن حضور هذه المراقبة وفعلها، حتى السرية، سوف يغير ويبدل بعمق ما هو مُراقب ومن هو مُراقب. بعد أن رأت الخارج، تريد رؤية الداخل، وبعد أن رأت الداخل تريد أن تؤثر فيه وتصبح الإله المخبأ لموضوع رغبتها. **ألبير سافاروس**، هي رواية رغبة

(75) من أجل الطباق انظر: I, p. 855: «لا أريد أن أسبب الأذى لأمي، أجابت روزالي – الشيطان! صرخ النائب العام».

(76) I, p. 771.

(77) p. 773. ,1

الرؤية والمعرفة، معرفة كل شيء حول شخص ما، والكشف عن هذه الرغبة ستجلب المأساة. لقد ابتكرت روزالي طريقتها الخاصة بها لتصبح «اختصاصية». لكن ذلك لا يؤدي بها إلا إلى «فضول جهنمي»[78]. فالشيطان يمسك بزمام من يريد أن يكون مثل الإله (يستطيع القارئ إن أراد أن يضيف الظرف الحالي الذي يستخدمه روبير بريسون Robert Bresson: على الأرجح الشيطان). هذا الكتاب الموصوف برواية الإدراك القلبي الحسي المرغوب، هو رواية شيطانية[79]: وهو الوجه المعاكس **لميلموت المصالح**. والموضوعاتية الدينية ما وراء العبارات المستشهد بها ملحة[80].

وماذا الآن عن شكل هذه المونولوجات الداخلية وماذا تعلمنا عن فن بالزاك؟ فإيجازها هنا وفي أماكن أخرى، هو عموماً مثيرٌ للدهشة (إذ إن بلزاك يعرف أيضاً إرث المونولوج الدرامي الكبير) يتراوح من كلمات عدة إلى جمل عدة. نحن في نقيض مونولوجات ستاندال الطويلة. فهذا الإيجاز يساوي الكثافة الدرامية: والأمر لا يتعلق بالاستبطان (في هذا الصدد، كان آلان مصيباً)، ولا بالموازنة بين إيجابيات وسلبيات حكم ما

(78) I, p. 806.

(79) انظر: I, p. 808,

حيث في مفاوضته مع النائب العام، يتحدث ألبير بشكل أصح مما يعرف: «أيه! أيها الشيطان، يستأنف سافاروس، أحبك ثم أنني أفعل الكثير من أجلك، يا أبتي! من الجائز وجود الكثير من التسويات مع الشيطان». لكن لا، على وجه الخصوص ما سيتأمله الراهب.

(80) انظر: I, p. 808، مشهد الكنيسة. «يا إلهي كم من الخطايا تكمن في كل ذلك؟ تقول ماريت لنفسها» (خادمة روزالي)؛ وفي الصفحة 809 روزالي تفكر في حيلها «في هيئة شخص غائص في الصلاة»؛ ص 839، لدى رؤيته صورة الدوقة أرغيليو، يقول الكاهن لسافاروس: «إنه رئيس الملائكة ميشيل، ملاك الإعدام والملاك المتشدد». والتالي مهم أيضاً حيث يعلن عن قرار ألبير. والفقرة النهائية هي كذلك ضمن هذا البعد.

أو قرار ما. فالمونولوجات ليست موجزة كمّاً، بل هي مفاجئة شكلياً. مما يشير أن لديها في أغلب الأحيان طابعاً، إن جاز القول، انفجارياً وحاسماً. الأمر أمر ومضة من فهم الذات أو فهم الآخرين، أو كذلك ثمة شك أو سؤال يبرز فجأة في عقل شخصية ما، أو ثمة قرار أو ثمة خطة تتشكل فجأة، للجواب الذي يرتفع إلى الصعوبة التي كنا نواجهها. تشكل هذه الفجائية الانفجارية استخداماً روائياً بحتاً وليس مسرحياً للمونولوج: فالمونولوج المسرحي التقليدي له موقعه المميز في المواقف حيث الشخصية لا تعرف بماذا تفكر ولا ماذا تفعل، وهو نقاش مع الذات، وبحث معقد، يستدعي في جوهره نطاقاً بلاغياً معلناً. حتى فيما لو انتهى قرار ما، فإن فائدته وطوله يكمنان في النقاش ذاته. وفي معظم الأوقات هنا، لا شيء من ذلك، ولغة المونولوجات هذه (معيار موثوق للتميّز مع المسرح) هي لغة الحياة اليومية وتكون في الأوقات مختزلة، لا بل سوقية.

غير أنه كي تُطلق الرشقة الفجائية، وكي يكون هناك انفجار، يجب على الأقل وجود حوادث طارئة مستمرة وغير جديرة برواية تكون غايتها توضيح الواقع الاجتماعي، وثمة تحضير يتم إنجازه من خلال السرد ذاته: فمقطع سردي وطويل على الأغلب يقدم لنا معطيات الموقف، ويلخص مجرى أفكار الشخصيات، وفجأة بالزاك، يتخلى عن جولته الجوية، وينقضُّ كنسر على وعي بطله، عارضاً لنا كلامه الداخلي. وذلك يتسم بطابع غالباً ما يكون تعجبياً للمونولوج، وعلاوة على ذلك غالباً ما يكون هناك نقاط تعجب. فوميض كلام يضيء الوعي هو خلاصة تفكير من نوع القياس الإضماري، وتمزّق الشك وغيض من قرار. فحين يتضح الوعي تقدم لنا قراءته بشكل مباشر (بالتأكيد يمكن أن يتضح كضوء إعصار من أجل أهداف مخيفة). تكمن عبقرية بلزاك الخاصة باستخدامه المونولوج

الداخلي بلباقته ورزانته. إذ إنه لا يفرط في استخدامه ولا يسجل على الدوام كلام شخصياته الداخلي ولا يجعلنا ندخل إلى بيوتهم كما لو كنا ندخل إلى طاحونة. إذ إن كل مونولوج يتناول حدثاً ما ويحدثه، فهو يشكل بالضربة ذاتها نقطة تحوّل (أكثر أو أقل أهمية بالتأكيد حسب الحالة) في اقتصاد السرد. وبعبارات أخرى، من خلال تخليه معظم الأحيان عن المونولوج ذي النمط المسرحي، يقدم للمونولوج الروائي وزنه الدراماتيكي حقاً: فمعه، يحدث شيء ما ويجري شيء ما، ويكون لدينا اقتحام مرن تماماً وطبيعي (وبالتالي أثر فن قوي) للمونولوج في مجرى السرد. لا يمكن أن تقاس الأهمية الفنية والوظيفية للمونولوج البالزاكي بعدد الصفحات القليلة الذي يحتلها في رواية معينة.

ينبغي رؤية ذلك في روايته لنعود إلى **سافاروس**، فصفحتان من هذا الكتاب تحتوي على أربعة مونولوجات لروزالي[81] (فيما لو حسبنا أن مونولوجاً مميزاً ما مفصول بجمل سردية، وإلا فهنالك بالأحرى ثلاثة مونولوجات بالنسبة إلى الموقف). روزالي قرأت لتوّها القصة القصيرة (من ثلاثين صفحة، مدموجة في الرواية)، «الطموح من أجل الحب»، الذي نشرها سافاروس في المجلة. وأخذت تبحث عن مفاتيح كي تفهم هذا الأخير، وثمة مقطع طويل يصف لنا ردات فعلها الحماسية وأسسها الأخلاقية. والسرد يستبطن ذاته شيئاً فشيئاً ويلخّص مجرى أفكاره:

«عند قراءتها هذه الصفحات المعدية بالنسبة إليها، كانت قد قالت لنفسها هذه الكلمة الجليلة: إنني أحب! كانت تحب ألبير، وكانت تشعر في قلبها برغبة لاذعة في أن توبّخه وأن تنتزعه من هذه المنافسة المجهولة. وفكرت بأنها لم تكن مُلمّة بالموسيقى وأنها لم تكن جميلة.

(81) I, pp. 805-807, comme pour ce qui suit.

–   لن يحبَّني على الإطلاق، قالت في نفسها».

هذا هو الانفجار والرشق: عندما نسمع كلامه الداخلي، يكون الضرر قد وقع، والوعي الذي نخترقه قد دمر بالفعل. لو أن بلزاك كتب: «فكرت أنه لن يحبها على الإطلاق»، لانهارت قوة المشهد ولبدا لنا التحضير شديد الطول ومليئاً بالحشو. لكن هذا الكلام هو فعلٌ، وهو يؤثر على تلك التي تلفظت به داخلياً، ويجعلها تقفز نحو مصادر «اتخاذ عقلها لقرار سريع». «يضاعف هذا الكلام رغبتها في معرفته فيما لو لم تكن خاطئة، فيما لو كان ألبير حقاً واقعاً في غرام أميرة إيطالية، وفيما لو كانت هي واقعة في غرامه». يصف لنا السرد «الخطط الغريبة» التي تعوم في ذهنها في تلك الليلة «القدرية» (كانت في الواقع ستكون قدرية). كيف ستقدمه في بهو أبويها؟

«هذا المشروع الذي قد بدا للكاهن دو غرانسي ذاته، رائعة المستحيل، كان قضية فكر ما.

–   أه! قالت لنفسها: أبي لديه نزاعات على أرضه في روكسي! سأذهب! وإذا لم تكن هناك دعوى، سوف أختلقها، وسوف يأتي إلى بهو بيتنا! هتفت وهي تقفز من سريرها لنافذتها كي ترى النور اللامع الذي كان ينير ليالي ألبير. كانت الساعة تدق الواحدة صباحاً، وكان لا يزال نائماً.

–   سوف أراه عندما يستيقظ، فربما سيأتي إلى نافذته!».

الانفجار ذاته: من «خطط غريبة»، انتقلنا إلى خطة فعالة ومحددة. وينفجر المونولوج الداخلي أيضاً بتلفظ، وتلك هي إشارة على ذرة من الطاقة. لا يقدم لنا بلزاك شطب ومسودات الوعي التداولي، فهو لا يقدم

لنا سوى النص بشكله النهائي (وهنا تكمن قوته). سوف تصبح الجملة الأخيرة – مع إمكانية أن يكون هذا التجسس العاطفي مثيراً للشفقة – منعطفاً جديداً. إذ تلمح روزالي من نافذتها لقاءً سرياً بين خادمتها وخادم سافاروس. «ماريت وجيروم! قالت في نفسها. ماريت، الفتاة شديدة القباحة! من المؤكد أنه ينبغي أن يشعر كل منهما بالخجل». واللغة تصبح مختزلة. ولأنها كشفت سر هذه العلاقة ستتمكن روزالي من التقاط مراسلات سافاروس. ويتعلق الأمر جيداً بمونولوجات الإرادة، مع وظيفة دراماتيكية في كل مرة. وفي تلك الليلة، ومع كثافة المونولوجات، كل شيء قد قُرر.

وبعد بضعة صفحات يبدو أننا نعود إلى الشكل التداولي والمسرحي للمونولوج– مونولوج حالات الوعي. بعد أن استلمت رسالة التقتها من سافاروس إلى تلك التي يحبها، تتساءل روزالي: «أأقرأ؟ أم لا أقرأ هذه الرسالة؟» وتنظر إلى صديقتيها اللتين تتحدث معهما «إنهما مثل فتاتين صغيرتين، لأنها لم يكونا واقعتان في الحب سراً». فقد أنضجها الألم والعشق. وهنا أيضاً نجد الطابع الحاسم للمونولوج:

«إذا قرأتها – كانت تقول لنفسها بعد أن ترددت ساعة بين اللا والنعم – سوف تكون بالتأكيد المرة الأخيرة، وبما أنني فعلت الكثير لمعرفة ماذا كان يكتب لصديقه، فلماذا لا أعلم ماذا يقول لها هي؟ فإذا كان ذلك جريمة بشعة، أليس هذا دليلاً على الحب؟ أه! يا ألبير، ألست زوجتك؟».

سفسطات الوعي المذنب، التي من خلالها يشكل الشر المنجز سبباً لتبرير شر أكبر أيضاً، قُدمت بإيجاز لكن بوضوح وكذلك قُدم مفهوم الحب الحديث. إلا أن الأكثر حسماً هي الجملة الأخيرة: فالمونولوج

يصبح ندائياً، ويخاطب الآخر، بصيغة المفرد. وينغلق الفخ المأساوي، حين يتوه الكلام ويختل مبتكراً قواعد الجنون: ثمة عقد منجز من قبل طرف من الطرفين، بدون علم الآخر، ويعطي حقوقاً عليه. في هذه الجملة رنين يقول إن كل شيء قد ضاع بلا عودة، بما أن القانون ليس فقط انتُهك بل عُكس. هذه المخاطبة بصيغة المفرد والتي من المؤكد أنها لا تدوّي بقوة، إلا في جملة موجزة، تعلن عن المونولوج الأطول والأعنف في الرواية.

بكل صمته الذي هو عليه، هذا المونولوج مُصاغ بصرخات، صرخات غضب وخزي وغيظ وحقد وحب. يبدأ بالحديث عن ألبير بصيغة الغائب، وينتقل في الجملة ذاتها إلى صيغة المخاطبة بصيغة المفرد:

«أه! كنت سألقي بأبي في دعوى! وكنت سأفعل الكثير كي أقدمه هنا! كانت روزالي تقول في نفسها من أعلى الكشك وهي تنظر إلى المحامي في مكتبه غداة الاجتماع بين ألبير والكاهن غراسي والذي حدثها أبوها عن نتيجته، أه! كنت سأرتكب خطايا مميته، ولم تكن ستأتي إلى بهو فندق روبت، ولم أكن سأسمع صوتك الغالي جداً. إنك تضع شروطاً لقاء مساعدتك لعائلة فانفيل وعائلة روبت عند طلب العائلتين!»[82].

والقوة المثيرة للقلق للمونولوج الذي يبدأ على هذا النحو، يأتي من عنفه الجدير بميديا (Médée) وميدوز (Méduse) («أتنتظر تمثاله! سأصنعه من الرخام من أجلك»)، فضلاً عن بنائه المشهدي الرائع:

---

(82) I, p. 830, comme ce qui suit.

فألبير في هذه اللحظة، ودون علمه، هو موضوع نظرة تسبره، وكلام يستحوذ عليه، ويعطي لنفسه جميع حقوق مصيره. نفكر في «طير» جول سوبيرفيل، في **الأصدقاء المجهولون** (*Les amis inconnus*)، الذي ينتهي مقتولاً من قبل الرجل الذي يفكر به من بعيد:

«– لكنني أرى من قريب جداً أطرافك ومنقارك.

– بلا شك بإمكانك تقريب المسافات

وإذا عثرت عليّ عيناك فتلك ليست غلطتي (...)

دعني فوق غصني واحتفظ بكلامك

فإني أهاب أفكارك مثلما أهاب طلقة بندقية»[83].

إلا أن سافاروس ليس بطائر، بل هو أكثر مأساوية منه. فسحر الفعل عن بُعد هو سحرٌ حقيقي، هو سحر الأهواء. في تتمة المونولوج، تعود روزالي إلى سفسطات الحب وتعلن أنها كانت ستكتفي بـ «سعادة بسيطة»: «لم أكن أريد أكثر من ذلك... لكنني الآن سأصبح زوجتك!... «سوف نلاحظ أن بالزاك يجعل من علامات الوقف المتكررة وقوفاً وانقطاعات للكلام الداخلي. ففي الجملة الأخيرة، تصبح ألبير «ألبيري»: «إنها عجوز على كل حال، فعمرها يزيد عن الثلاثين عاماً، وسوف يكون ألبيري تعيساً!» نجد لازمة أوسكار وايلد. من أجل أن تجنّبه التعاسة، سوف يهدم له مجرى حياته.

وفي مونولوج ألبير الوحيد، سيتمكن ألبير هو أيضاً، لكن باتجاه

---

(83) J. Supervielle, *Oeuvres poétiques complètes*, La Pléiade (Paris: Ed. Collot, 1996), pp. 300-301.

معاكس كلياً، من الانتقال من صيغة الضمير الغائب إلى ضمير المخاطبة وهو يفكر بحبيبته[84]. والمونولوج الأخير في الرواية سوف يكون مونولوج الكاهن وهو يقرأ رسالة الأخ ألبير» «ربما كل شيء يجري نحو الأفضل، يقول الكاهن غرانسي»[85]. ربما...

لندع هنا **ألبير سافاروس،** دون أن ندّعي استنزاف محتواها: فالطابع الأساسي للمونولوجات الداخلية، مهما كانت مختزلة، واضحٌ في بنيان الرواية. فالمونولوجات هي نقاط تحول الفعل. **وابنة العم بيت** (La cousine Bette)، والتي سيتم ذكرها بطريقة موجزة، تؤكد معاً التحاليل السابقة وتقدم أوجهاً جديدة للمونولوج البالزاكي. يُحصى في الرواية ما يزيد عن أربعين مونولوجاً داخلياً، والتي أغلبها لا يتبعها تعليقات السارد. كذلك نعثر على الإيجاز ووظيفة المونولوج في الفعل: فهي ليست وقفات تأملية في سياق الفعل. فطابع وميض الوعي والوعي المفاجئ في المعنى الذي حدث لتوّه، هو أيضاً حاضر. لدى خروجه من منزل صديقه العجوز، و«ملاذه الأخير» الأمير دو فيسامبورغ، فإن البارون هولو المثير للشفقة، والذي رجا الأمير أن يسمي زوج عشيقته مارنيف لثمة وظيفة، يقدم لنا مثالاً عن ذلك: «ثمة معروفٌ أيضاً كهذا، قال هولو في نفسه وهو يجتاز البلاط، إنني هالك». وهولو، أحد أكبر أنقاض بلزاك وأشده تعذراً للإصلاح، لا نعرف هل يجب الضحك عليه أم البكاء، وسيكون له سلالات وفيرة في أدب القرن التالي، وهو ينضم بسخرية إلى بيروس[86] (Pyrrhus). وفي ظرف مماثل لكنه أسوء، وبينما

---

(84) I, p. 838.

(85) I, p. 855.

(86) VI, p. 388, هذه الكلمة الشهيرة بمناسبة التعبير عن انتصار بيروس: «يُقال أن بيروس أجابت على أحد مهنئيها: حتى لو كنا انتصرنا انتصاراً على الرومان، =

كان هولو يدخل «بلباقة وطلاقة»، فإننا نشهد فساده بعدة ثوان وخطوات عدة:

«كان المارشال يحدّق في المدير دون أن يتفوّه بأي كلمة طوال الوقت الذي استهلكه لقدومه منذ عتبة الباب حتى بُعد عدة خطوات منه. هذه النظرة المحدقة كانت كنظرة الإله، لم يحتملها هولو، فتطلّع إلى الأسفل وهو مرتبك. – إنه يعرف كلّ شيء، فكر»[87].

بعد حوار حاسم مع بيت، يستخلص البولوني الجميل فينسيلاس المولعة به بيت، الدرس ببضع كلمات: «إنها تُكنُّ لي حباً، قال فينسيلاس في نفسه، هذه المخلوقة المسكينة. هل كانت بليغة للغاية! إنها مجنونة»[88].

لكن فضلاً عن ذلك، هناك بعض الاختلافات. فلكل رواية شكلها! بدايةً في توزيع مناجيات الذات. ففي رواية **ألبير سافاروس، معظم المناجيات تفوّهت بها روزالي**، مركز الفعل ومحرّكه الأول؛ وفي **ابنة العم بيت**، تُنسب إلى ما يقارب عشر شخصيات مختلفة، شخصيات أساسية وثانوية على حد سواء: من البارون هولو وزوجته وابنتهما وابنهما، إلى

= سوف نهلك كلياً»، انظر: Plutarque, *Vies Pyrrhus*, XXI, 14 Trad. Flacelière et Chambry (Paris: [s. n.], 1971), t. VI, p. 56,

نعير هذه الكلمة للدوق فيلار لكن بمعنى معاكس في العام 1709 بعد هزيمته في مالبلاكيه: وإذا كنا قد خسرنا معركة كهذه، فالعدو سيهلك، وهذا لن يروق لتشيرشل. إن سخرية بلزاك متعددة، وليس فقط من خلال جعل هولو يتحدث على طريقة بيروس، لكن أيضاً بواقع الطابع الدنيء لهذه المعركة، بين رفيقي معركة قدمين.

(87) VI, p. 416، إن قوة النظرة هي موضوع بالزاكي كبير. وفي الصفحة التالية، لدى المارشال أحد هذه «النظرات المهلكة، التي تشابه نظرات نابليون، والتي تحطم الإرادات والأدمغة». لربما هي نظرة الإدراك القلبي الحسي، التي تذهب إلى عمق الروح.

(88) VI, p. 245.

بيت بذاتها وفاليري مارنيف (بصدد موضوعها كان جيمس يعجب بعدم محاكمة بالزاك لها على الإطلاق، معرضاً روحنا للخطر) وكروفيل ووفينسيلاس وستيدمان والبارون هنري مونتيس والأمير فيسانبورغ وحتى كارابين! ونجول على نطاق أوسع في مجرى الفعل، بين هذه الضمائر التي نتفحصها، في الذهاب والإياب التعددي. وتكرارها لدى كل شخصية يدهش بعض الشيء. ومن نسمع صوته الداخلي في معظم الأوقات هو البارون هولو، تتبعه عن قرب زوجته. ويأتي الأخرون خلفة بعيداً، وعلى سبيل المثال لم تُوصف جسدياً ابنة العم بيت سوى أربع مرات، وليس أكثر من كروفيل التي ليست هي بالتأكيد في مركز الكتاب. إن سقوط هولو ومعاناة زوجته، هذا ما سوف نعرفه بشكل أفضل من الداخل.

يكمن الاختلاف الثاني في أن الكثير من المونولوجات لم يُنطق بها في العزلة، لكنها تشكل مناجاة ضمنية في كواليس المحادثة. هذا الاستخدام المتواصل للمونولج في روايات ستاندال والمكرر أيضاً في بعض من رويات بالزاك، سيكون له نصيب كبير فيما بعد، في الروايات الجيدة والسيئة على حد سواء، وسيبني المسرحي أوجين نيل (Eugen O'Neil) مسرحية بأكملها (Strange Interlude) وفقاً له. من الواضح أن ذلك يساوي في الأهمية الكبرى الحوار في ابنة العم بيت، نحن نشهد في معظم الأوقات محادثات، حيث يتتبع كلٌّ مخططاته الخاصة. وإن كان موضوعها وطريقة صنعها ومعناها شديد الاختلاف، فإن **ابنة العم بيت**، من وجهة النظر هذه فحسب، تقترب أكثر من روايات ستاندال، ومن الذهاب والإياب، بواسطة المونولوج، بين الكوميديا الاجتماعية حيث نتقدم مقنعين والمخططات السرية، الدنيئة بالنسبة إلى الأغلبية، للمخاطبين الذين يتلاعبون بالآخرين أو يسعون جاهدين لفعل ذلك.

غير أنه يجب الاحتراس من استخدام بلزاك لمصطلح «القناع»، الذي قدم له معنى أعمق من المعنى العام. ويفهم هذا الأخير على أنه قناع قابل للتحول، يخفي ويحمي وجهنا الحقيقي، ونحن نحمله أو نتخلى دون عجل- هذا القناع هو علاوة على ذلك شيء ما من الوجه وتعبيره وهيئته وهو بالتالي لا يظهر بذاته كقناع على خلاف قناع المسرح أو المهرجان. إن بُعد التظاهر هذا حاضر بوضوح، كما في صفحة من صفحات كتاب **دوقة لانجيه**[89] (*Duchesse de Langeais*)، حيث ذُكر نضال «هذه الممثلة الجميلة» كي تستعيد السيطرة على نفسها التي فقدتها للحظة. تُعتبر كوميديا الإخلاص الأكثر نفاقاً من جميع أنواع النفاق، وكذلك أكثرها تأثيراً وشيوعاً. ويشبع التلفزيون منها في أيامنا هذه جميع البيوت وبالتالي يزيد من عدد المشاهدين فتزاد كمية الشر في العالم.

إلا أن هناك كذلك القناع القابل للتحول، القناع الذي ينتهي بأن يصبح الوجه ذاته، والذي تفهمه بسهولة فلسفة الإرادة كما فلسفة بالزاك، مثلما هو يصف في الافتتاحية الرائعة في **الفتاة ذات العينين الذهبيتين** سكان باريس:

«ذوو الوجوه الملتوية والمفتولة، تعيد من خلال جميع المسامات، العقل، والرغبات والسموم التي أحملت بها أدمغتها؛ ليس هناك وجوه بل أقنعة، الكثير من الأقنعة، أقنعة للقوة وللبؤس والفرح والنفاق؛ جميعها منهكة وجميعها مطبوعة بعلامات تهافت جشع لا تمحى»[90].

وذلك، في حين كان الأمر يتعلق بناس «خلقوا بلا شك كي يكونوا

(89) V, p. 185.

(90) V, p. 255 et p. 257 pour ce qui suit.

جميلين». والقناع هنا هو الكتابة المنقوشة الشفافة للداخل على الخارج، الكتابة التي نحملها على وجوهنا بإرادتنا أو بشغفنا المهيمن. وهو لا يخفي شيئاً على الإطلاق، ويظهر عارياً، كما يشير إليه بشكل جيد تعبير «أقنعة النفاق»: فهو لا يشير إلى القناع الذي نلبسه بنفاق، بل إلى تحجير وجهنا بوجه منافق. وجه لم يعد يعبر إلا عن ثمة وحشي (وعلم الفراسة يتجه في هذا الاتجاه): ما نراه فيه ليس سوى سجنه بسبب هاجسه. ومن هنا الوجه المريع لصور شخصيات بلزاك، حيث نفكر بجيريكو وهذياناته. إن افتتان بلزاك بالسر والمؤامرة والجمعيات السرية، لا يمنع أن تتضمن فلسفته في الإرادة أن كل شيء يظهر ويُعبر عنه في الجسد، وهو ما سيعيد قوله نيتشه.

حان الوقت للرجوع إلى **ابنة العم بيت**، حيث الجميع تقريباً حتى وإن كانت مقاصدهم جيدة مثل مدام هولو، يتصنع ويتظاهر ويكذب ويتلاعب ويحيك في الخفاء، وحيث تتكاثر الدوافع الخفية، مثل سبر أسرار الآخر. ثمة سؤال تطرحه **ابنة العم بيت** على نفسها حول مدام هولو: «- أه، فكرت ليزبيث، كي تنصاع عند هذه النقطة لغطرستها، في أي طرف تجد نفسها إذن؟»[91] وثمة سؤال يطرحه كروفيل ضمن محادثة له مع البارونة، والتي تحاول على مضض وبرعونة أن تغريه، كي تستلف منه المال الضروري لنجدة عائلتها: «... لقد بالغت في النفاق، والأفكار التحررية عادت إلى العطار - الريجنس حيث أصبح يقول في نفسه: هل تريد الانتقام من هولو؟ ... قد تجدني مناسباً أكثر لأن أكون عمدة بدلاً من حارس وطني؟ ... فالنساء شديدات الغرابة!»[92]، وارتداد

(91) VI, p. 281.
(92) VI, p. 398.

المناجاة الصامتة تنتقل بدورها لها: «يبدو أنه يجب التذلل له! فكرت المرأة القديسة والنبيلة وهي تخفي وجهها بيديها. كنت ستهبني ثروة في ما مضى! قالت وقد احمرت وجنتاها»[93]، والقرف من الآخر يعبر عن نفسه بوجهه من خلال المونولوج الداخلي كما هو الأمر بالنسبة إلى البارون هولو وهو يزور ابنة عمه: «شمل البارون بنظرة واحدة شارة الوَضاعة في كل شيء، من المقلاة المصنوعة من الحديد المسبوك حتى أدوات التنظيف، فأصابه الغثيان وهو يقول في نفسه: - هذه هي إذن الفضيلة!»[94] لكن هنالك كذلك القرف من الآخر بالكاد يخرج:

«رافقت فاليريه ابنة عمها بيت حتى سطح الدرج، حيث قبلت الفتاتان بعضهما البعض. - ما هذه الرائحة النتنة التي صعدت منها كرائحة النملة! ... قالت في نفسها المرأة الجميلة عندما أصبحت وحدها، لن أقبلها كثيراً، ابنة عمي! ومع ذلك لا بدّ من توخي الحذر، فيجب مداراتها، سوف تفيدني كثيراً وسوف تدر علي ثروة»[95].

غير أن هذا المونولوج باللحظة التي أُغلق فيها الباب، حيث يُنزع قناع الرفق، هو ليس من نوع كوميديا العادات فحسب، في بلد لاروشفوكو[96] (La Rochefoucauld)، يمكن أن يكون مروعاً كما مونولوج البارون البرازيلي وهو يقرر تلويث مدام ميرفيه والتي كانت

(93) VI, p. 410.

(94) VI, p. 216. Cf. p. 371، حول البارون بحضور مارنيف: «ما هذه السفالة المضحكة! قال البارون في نفسه».

(95) VI, p. 228.

(96) أديب فرنسي نبيل (1613- 1680) ينتمي إلى أعرق العائلات الفرنسية واشتهر بكتابة الحكم والمذكرات والتي تدرس السلوك البشري وخصوصاً الأنانية التي تتحكم بكل شيء وتفسر ظهور الطبقات الاجتماعية في ذلك الوقت وقد كان منصرفاً إلى حياة الصالونات الأدبية (المترجمة).

على وشك الزواج بكروفيل والذي سيؤدي إلى موتهما الشنيع:

«– حسناً! ... بعد بضعة أيام سوف نتفاهم، قالت.. ونزلت منتصرة.

– لم تعد تراودني الوساوس على الإطلاق، فكر البارون الذي بقي واقفاً على ساقيه للحظة. كيف! هذه المرأة تفكر أن تستخدم حبه لتتخلص من هذا الأحمق، كما أنها تعتمد على تدمير مارنيف! ... سوف أصبح أداة الغضب الإلهي»[97].

نغادر كوميديا الأخلاق وصولاً إلى الميلودراما والرواية السوداء. وهذه الرواية السوداء ليست بالنهاية منفصلة عن الرواية ذات الموهبة الأدبية بحدود منيعة. أياً يكن الأمر، لم يكن البرازيلي سوى موجة عارمة من الكراهية شنها غضب ابنة العم بيت.

في الواقع، عندما علمت ابنة العم بيت أن محاميّها البولوني الوسيم سيتزوج من الفتاة هولو، «كانت لعينيها السوداويتين الثاقبتين شخوص عيون النمور»، وكيانها كما جسدها وقعا فريسة «ثورة بركانية» يحدثنا عنها بلزاك سببها هذا الانتقال نفسه إلى كارثة طبيعية: «كان مشهداً عظيماً». هذه العظمة المروعة لما يتجاوز جميع الموازين الإنسانية تتضخم، إلى وضع قد يكون بحد ذاته مثيراً للسخرية (إنها «النملة» التي تصبح نمراً وبركاناً)، وتستشهد بيت بالعهد القديم لتوضح الإذلال الأبدي والتي تعتبر نفسها ضحيّته. غير أن العظمة تختفي عندما يخمد البركان، كما في وجه البخيل أو الجشع غودان في **الفلاحون** (*Les paysans*)، بعينين «من خلالهما كان التعطش للخير بأي ثمن يُسقى من الشهوة، لكن دون حرارة، إذ إن الرغبة المشتعلة في البداية كانت قد جمدت مثل حُممة.

---

(97) VI , p. 496، نشير كذلك إلى الطابع التعجبي.

كذلك كان جلده يلتصق بصدغين أسمرين كصدغي مومياء»[98]. لا يمكن أن يكون ثوران كهذا بلا آثار، والشر وهو يثير الشر أو وهو يكشف عنه في قلوب الآخرين، ستكون أثاره عديدة وخطيرة. ثمة بُعد ميتافيزيقي لهذا البغض وليس فقط نفسياً وأخلاقياً، كما سيظهره احتضار فاليري مارنيف التي كروفيل («لم يعد ثمة شيء منها، تقول لنفسها مذعورة. فلا أتعرف على عينيها ولا فمها! فلم يبق أي ملمح من ملامحها»[99]؛ لقد تجاوزنا القناع كوجه متحجّر كي ندخل في رعب عديم الشكل). حين أخبرتها فاليري فعلاً بتوبتها ورغبتها في الإصلاح، اعتقدت بيت مرتين أنها مجنونة و«ميتة». ولنستشهد بالثانية، على شكل مونولوج: «(...) أتوسل إليك، اذهبي ودعيني وشأني ... لم يبق لدي وقت كي أسلم أمري لله ... – إنها تهذي، قالت ليسبيث لنفسها وهي على عتبة الغرفة».

هذا هو المشهد الذي تبدو فيه ابنة العم بيت على المكشوف، وهو الذي يقدم لنا معنى الرواية برمتها. فاليري تدعوها للتوبة هي الأخرى:

«أنا، قالت لورين، لقد رأيت الانتقام في كل مكان في الطبيعة، فالحشرات تهلك كي تلبي حاجة الانتقام لديها عندما تُهاجم! وهؤلاء السادة، قالت وهي تشير إلى الكاهن، ألا يقولون لنا إن الله ينتقم وإن انتقامه أبدي!...

ألقى الكاهن نظرة على ليسبيث ملؤها الرقة وقال لها: – إنك ملحدة يا سيدتي».

---

(98) VIII, p. 191.، وحول «بركانية» بلزاك في وصفه الأجساد: J. P. Richard, «Corps et décors balzaciens,» *Etudes sur le romantisme* (Paris: [s. n.], 1999), pp. 11-13 et p. 57.

(99) VI, p. 505 et p. 506، نتذكر في النهاية برواية *Nana de Zola*.

تكمن المسألة الحاسمة في معرفة بمَ هي «ملحدة». فهي لا تنفي وجود الله، ومصطلح الانتقام أو غضب الله هو إنجيلي. فالأمر يتعلق إذن بإلحاد بمعنى أقل رواجاً. وإلحادها يرتكز على طرح قانون الكائن الذي ينطلق من الحشرات إلى الله ويمرر من خلالنا وخلاله قانون الانتقام، وعلى الانتفاع به. غير أن القانون الذي لا يكون فيه الله سوى مثال هو أعلى من الله ذاته (سيكون كذلك الحال فيما لو تكلمنا عن قانون اللطافة!). فهنالك إلحاد يرتكز إلى إنكار وجود الله وإلحاد يرتكز إلى وضع شيء فوق الله، وإذن إلى جعله الإله الحقيقي بالنسبة إلينا (وبالتالي وثننا). أن ينتقم الله وأن يكون الانتقام هو الله، ليسا مقترحتين يمكننا الاختيار بينهما. فالانتقام هو إله ليسبيث، هذا ما رآه الكاهن. والبرازيلي يعتقد نفسه أداة الله للانتقام، وبيت تعبُد الله – الانتقام. ونجد ثانية التعايش بين الدنيء والعميق وانفتاحاً خلفياً للكراهية المحلية وهوّة ميتافيزيقية جديرة بدوستويفسكي (Dostoievski) أو ببيرنانوس (Ber-nanos)، إلا أنها لا تظهر لنا بثبات وصرامة إلا من خلال السرد ذاته. وتستمدّ المونولوجات هنا سوادها من واقع أن هذه الرواية هي رواية إلحاد بوصفه عبادة أصنام.

وفيما يتعلق باستخدامات بالزاك للمونولوج، الكلام الداخلي المدرج في المحادثات، فيمكن لهذه المناجيات الحميمة أن يكون لها وظائف شديدة التباين. الوظيفة الأولى هي في أنها تمدنا بأذن ثالثة تقدم لنا نوايا الشخصيات ورغباتها الحقيقية والتي هي بالنسبة إليها مبهمة لكل منها، وعباراتها المنافقة تهدف على وجه التحديد إلى عدم إظهار أي شيء. عندما نضع أنفسنا مع السارد ضمن مستوى أعلى، فإننا نرى ماذا يحدث في الخارج وماذا يحدث في الداخل على حد سواء، برؤية ثنائية العينية نخلق العمق ونملك مفاتيح الوضع. غير أنه يحدث أيضاً، ولهذا فائدة أكثر، ألا تكون هذه الأذن الثالثة مزيتنا، وأن تكون

الشخصيات بذاتها مجهزة بها. فحينها ستعرف كل منها المقاصد التي يخفيها كلامها. نحن لا نرتفع إذن فوقها إلا أننا نضع أنفسنا فقط على المستوى الذي تقف عليه. والمثال البالزاكي الأشهر والأكثر توسعاً (حيث إنه يشغر أكثر من ثلاث صفحات) كما أنه الأطرف، يظهر في **خوري تور** (*Le curé de Tour*) وهو في المحادثة بين الكاهن تروبيه وهو كاهن طموح ومناور، ومدام دو ليستومير، حامية الكاهن المسكين بيروتو، الأخ الأكبر للعطار. يقول بالزاك إن مصدر إلهامه هو ثمة منهج للرسامين الذين يعرضون «التناقض المتكرر الموجود بين ما يُقال وما يُفكر به». «وهنا، يتابع بلزاك، كي ندرك جيداً فائدة المبارزة الكلامية التي وقعت بين الكاهن والسيدة الرائعة، فمن الضروري الكشف عن الأفكار التي كانا يخفيانها تحت جمل تبدو عديمة الأهمية»[100].

ويسجل بلزاك بين قوسين وبأحرف مائلة أفكارهما مباشرة بعد الكلام الذي نطقاه. غير أن هذه الأفكار التي يقول لنا بلزاك أنهما «يخفيانها» هي في الواقع غير مخفية عنهما، على الأقل بالنسبة إلى الغالبية منها، وهذه «المبارزة الكلامية» واقعة على مستويين: **الأول،** مستوى المحادثة بصوت عالٍ، وهي مبارزة متزنة بلغة مهذبة ومتحفظة وحذرة، و**الآخر** بلا حماية ولا تكلف وهو مستوى أفكارهما. ولعبة القوى تُلعب وراء المحادثة الديبلوماسية، فثمة محادثة أخرى تقبع وراء المحادثة الملفوظة لكنها محادثة أيضاً وتبادل. والدليل أن هذه الأفكار تتجاوب وترد على بعضها البعض في الكثير من الأحيان قول مدام دو ليستومير: «لن نخدع أنفسنا، سيد تروبيه، كانت تفكر. هل تشعر بالطابع الساخر لهذه الإجابة؟»، وبعد ذلك بقليل، الكاهن: «لقد كنت تسخرين

(100) III, p. 839 et pp. 840- 842 pour ce qui suit.

مني، كان يفكر؛ إليك اثنتين، نحن خالصان سيدتي». أو كذلك:

«الدين يتضرر! سيدتي؟ قال النائب الأسقفي. إن الدين ذو مكانة عالية جداً من أن يستطيع الناس الطعن فيه. (الدين هو أنا، كان يفكر) (...) – حسناً سيدي، أجابت، لنحاول التوفيق بين أحكام الناس وأحكام الله. (أجل، الدين هو أنت)».

لنترك للقارىء مهمة اكتشاف أو إعادة اكتشاف هذا المشهد الكوميدي الرائع. داخلياً، تتوصل مدام دو ليستومير إلى مخاطبة الكاهن بصيغة المفرد بطريقة تنم عن ازدراء بينما كانت تخاطبه بصيغة الجمع بصوت عال، وتصبح اللغة المهذبة لهذا الأخير بذيئة في داخله: «هذه العانس على وشك أن تنفجر، سأصيب في سمعة عائلة ليستومير (...)». سيكون لهذه المحادثة المزدوجة، الكلامية والفكرية عاقبة غنية. فهي التي سيحسمها أونيل (O'Neil) في مسرحيته المذكورة أعلاه. وهي تتلاءم مع الكوميديا لكنها بالتأكيد لا تستوفي منها شيئاً. لا ينطوي هذا التواصل من وعي إلى وعي على أي تخاطر: إذ إنه يخصّ رهانات المحادثة، أياً كانت طبيعتها، ويفترض أن تكون هذه مواجهة وصراع إرادات. ولديه أيضاً أساس شكلي: فمنذ اللحظة التي يُقدم لنا فيها فضاء المشهد وأفكار الشخصيات وفي الوقت ذاته كلامهم، فإن هذه الأفكار لا تستطيع ألا تضع ذاتها أو أن يضعها القارئ في مرآة أو نقاش إلا إذا أنتجت قوة نابذة أمام شخص، يجمعها به دائماً شيء شيء ما.

ثمة استخدام آخر تخاطبي للمونولوج الداخلي يرتكز إلى أن يترافق شطر (إذا أجزنا القول) كلام ملفوظ مع شطر كلام داخلي أو أن يتممه. مثالان مستعاران من **العانس** (*Vieille fille*): «هنا تقول مدام غرانسون لنفسها في نفسها عما كان يفكر فارس دو فالوا: – إن ابنة العم المسكينة

هذه لهي شديدة البراءة، وذلك يفوق الطلب. - طفلي العزيز، أجابت بصوت عالٍ، يبدو لي أن الأطفال لا يفهمون إلا من خلال روحهم»، وفي اتجاه معاكس، من المحكي إلى المُفكر به: «لكنها كانت سابحة في العرق ولم تأكل الخرطال! - فلتنفجر، صرخت الآنسة كورمون؛ لكن لأتزوج، فكرت»[101].

يبقى لنا أن ندرس استخداماً شديد الاختلاف عن المونولوج الداخلي وغريباً عن المحادثة ويوجد على سبيل المثال في بداية رواية **طبيب الريف** (*Le médecin de campagne*) و**الفلاحون**. شخصية غريبة عن المكان التي تكتشفه، تخاطب نفسها بطريقة متكررة وبتأملات موجزة في حين أنه يختفي المونولوج الداخلي تقريباً في تتمة الرواية. يتعلق الأمر بجينيستاس في الحالة الأولى وبإيميل بلونديه في الثانية. وبما أن المشاهد مدرج في رسوم المشهد، فإن هذه الشخصية هي نوعاً ما ممثلتنا، ومن خلالها يتم إدخالنا إلى الوسط الذي سيكون موضوع السرد. في كلتا الحالتين، الأولى لمونولوج (شديد الإيجاز) مُعاد يشير إلى الموضوع الرئيس أو على الأقل إلى موضوع هام للكتاب. يرى جينيستاس امرأة تعتني بأيتام. «كانت قد انتهت من إلباس الصغير النحيل والذي كان يبدو أنه يشكرها بنظرة باهتة وحنونة. - ما لهذه الحياة، تضحية وعمل! فكر الفارس»، وقبل أن يتم توضيح أنه «في مكان آخر، يوجد الكتاب والنص المزين برسوم أشخاص (...)؛ لكن هناك بالتأكيد كانت روح الكتاب»، فموضوعاتية القداسة العلمانية والتضحية بالذات، قد تم طرحها بشكل صريح على الفور[102]. وفي **الفلاحون**: «كيف! لا يزال

(101) IV, p. 283 et 291.

(102) VIII, p. 326.

جنودنا نائمين حتى هذه الساعة، قال الباريسي في نفسه وهو يظن نفسه مقتدراً جداً بعادات الغابات»[103]. نحن نعرف مدى الأهمية التي ستكون عليها الغابة في هذه الرواية، وكل انقسام بين ممارسات الفلاحين وأي تمثيل يمثل الحضريين. من الغريب أن ملاحظة أنه بينما ظلت فرنسا لفترة أطول بكثير من بريطانيا العظمى ريفية، كانت الرواية الفرنسية من بالزاك حتى زولا تمثل طبقة الفلاحين على أنها بربرية غير مفهومة، وعلى أنها نوع آخر، في حين أن الرواية الإنجليزية كانت غالباً ما تقدم عنها رؤية متناغمة وشعرية وترى فيها مكان القيم الحقيقية. نحن نحب ما فقدناه.

وأخيراً، يوجد فيما يخص المونولوج البالزاكي، الحالة – الحد للقصة القصيرة الجميلة **غرام في الصحراء** (*Une passion dans le désert*) التي تصف مواجهة في مصر بين عسكري ونمر. هذا التفكير حول إنسانية الحيوان المتوحش، الذي هو تجسيد حتى للمكان الذي يقطنه «لها روح... قال وهو يدرس هدوء ملكة الرمال هذه، الذهبية مثلها، والبيضاء مثلها، والمنفردة مثلها والمتوهجة مثلها ...»[104]. لا يقدم في الواقع كلاماً سوى الكلام الداخلي للعسكري، إلا عندما يدوي صوته أخيراً كي يخاطب الحيوان المُستميل. لقد قتله ظاناً خطأً بأنه هاجمه: «لقد كان كما لو أنني كنت قد قتلت شخصاً حقيقياً». والبُعد الديني ليس غائباً، إذ إن كلمات القصة القصيرة الأخيرة تُعرف الصحراء (والروائي العظيم للمدينة قد شملها أيضاً في مؤلفه!) على أنها «إله بلا ناس».

وفي نهاية هذا المسار، الذي لم يكن شاملاً، فإننا نرى أهمية المونولوج الداخلي وتنوّعه في مؤلف بلزاك، ونتساءل كيف من الممكن

---

(103) VIII, p. 32.

(104) VII, p. 1083 et p. 1084 pour ce qui suit.

عدم رؤيتهما. ماذا ينتج عن كل ذلك؟ بداية، يجب التأكيد على رزانة ما ندعوه المعرفة الكلية البالزاكية. فنحن لا نحلُّ في وعي الشخصيات كمستمعين رسميين بوسعنا الوصول بشكل دائم إلى كلامها الداخلي. فكلامها الداخلي لا يقدم لنا إلا من وقت إلى آخر وبشكل خاطف وفي أغلب الأحيان بإيجاز، حتى فيما لو وجد كذلك مونولوجات طويلة لكنها تبقى استثنائية ضمن كل رواية. لهذه التدخلات في حميمية الوعي إذن، ونتيجة ذلك، وظيفة درامية وهي تشكل حدثاً (يكون مؤثراً بالتأكيد بين بين). لا شيء أبعد عن المونولوج الستاندالي.

من المؤكد أن السرد بذاته يقدم لنا الشخصيات بكُلّيّة كينونتها في ضوء شرعية أخلاقية ونفسية وتاريخية واجتماعية تشكل جزءاً لا يتجزأ مع المشروع ذو المعقولية الواسعة ألا هو مشروع بلزاك. يجوز بالتأكيد لأي أحد أن ينقد صلاحية قوانين كهذه، لكن لا يمكن أن ننسى ولا لأي لحظة أن هذا المشروع هو الذي يؤسس المقام الجديد للرواية الحديثة، التي لم تعد مجرد تسلية فطينة أو سحر جميل كي تصبح موقعاً لفهم الإنسان والعالم الاجتماعي والتاريخي. وتبرجز الرواية هو زفافها مع العقلانية. وسؤال سارتر (Sartre) في بداية عمله الضخم حول فلوبير، **أحمق العائلة** (*L'idiot de la famille*)، وهي أكبر رواياته «ما الذي يمكننا أن نعرفه عن إنسان اليوم؟»[105] هو سؤال بالزاكي في جوهره. ويبرهن فيه عن معرفة كلية ورغبة بالشفافية أوسع بكثير من بالزاك، على الرغم من سجاله الشهير والزائف والأقدم مع موريساك (Mauriac) (نحن ندخل حتى في روح كلب يرغب بالكلام والمسكين لا يتوصل إلى فعل ذلك!)[106].

---

(105) Paris (1971), t. I, p. 7.

(106) المصدر نفسه، ص 144-145.

بعدئذ، تجدر الإشارة إلى الطابع المسيحي، ضمن معنى أوسع، لهذا التقمص الشعوري الذي يؤسس الولوج إلى سريرة الشخصيات. من خلال «المسيحي: يفهم هنا أنه يُفكر في الحب على أنه طريق المعرفة الأرفع. هذا ما كان يقوله هنري جيمس عن علاقة بالزاك بشخصياته: «فقد كان من خلال حبهم – كتعابير موضوعه وتبر ذخيرته– يعرفهم؛ فلم يكن يحبهم من واقع معرفته بهم»[107]. وكما **الكوميديا الإلهية**، تصف لنا **الكوميديا الإنسانية** الجحيم بشكل مطول، جحيم اجتماعي (حتى فيما لو كان سيُحفظ لفيكتور هوغو في **البؤساء** موضعة المفهوم). ثمة قديسون وقديسات يشكلون فيه تجمعات من النور، لكن، باستثنائهم، من لا يُهلك فيه؟ فالجميع تقريباً، مثلنا نحن، فإن الله، على حسب قول **رسالة إلى أهل روما** (*Epitre aux Romains*) (في **العهد الجديد**) «أسلمهم الله بشهوات قلوبهم»، إلى النجاسة[108]. لكن إذا كان بلزاك قد جعلهم في بعض الأحيان معاقبين من الله في هذه الحياة، فهل يقول لنا أنهم هالكون؟ وهل سبق ووضعهم في الجحيم الأخر؟ لم يكن جيمس مخطئاً عندما حكم على هذه الرأفة التي كان معجباً بها بأنها شبه عرضة للخطر من وجهة نظر روحية. ويرى دينكز الجحيم الاجتماعي بالحدة ذاتها التي يراها بها بلزاك، إلا أنه لا ينبذها، مهما كانت عظمة عمله، غير المعروف في فرنسا، بالقوة ذاتها، وتحديداً لأن أخلاقيته الصريحة لا

(107) James, *Literary Criticism*, p. 132.

(108) *Rom*. I, 24.، انظر: *Le Père Goriot*, II, p. 943,
«ما يدعوه الأخلاقيون بهاويات القلب الإنساني هي الأفكار المخيبة والحركات غير الإرادية للمصلحة الشخصية»، مستوحاة من لاروشفوكو (La Rochefoucauld).

تكفّ عن محاكمة «أشراره»، والسخط عليهم وشبه مجادلتهم بدلاً من أن يجعلنا نراهم كما بلزاك. وهذا يتعلق بمفهوم مغاير عن علاقات الخير والشر، حيث البُعد الما فوق طبيعي ينقص عند ديكنز: فحتى الشر يمكن أن يُبين هنا الخير، مثل الشياطين في الإنجيل الذين هم أول من تعرفوا على ألوهية المسيح. فهكذا يقول راستينياك في نفسه عن فوتران، بعد مونولوج طويل ورئيسي حيث يسلم هذا الأخير فكرته: «بكلمتين قال لي هذا الشرير أشياء عن الفضيلة أكثر مما قاله لي عنها الناس والكتب»[109].

و**النتيجة الثالثة** هي أن مونولوجات البالزاكية هي مونولوجات الإرادة: وهي ليست كقاعدة عامة، وهذا قد شوهد، مكان بحث عن الذات وزمان التردد والنقاش في الاستبطان. غالباً ما يذكر بلزاك النقاش، عندما يكون هناك ثمة نقاش، بطريقة سردية وفي بعض الأحيان بجملة واحدة[110]، ويقدم لنا عاقبته – إن كان قراراً أو مشروعاً أو خطة. وذلك يجعل من الإدراك القلبي الحسي وشفافية الأبطال أقل ساحرية مما يبدو للوهلة الأولى: لأنه إذا كان من المستحيل معرفة كل ما يفكر فيه شخص ما، فمن السهل معرفة ما يرغب به شخص ما، إذا كنا نحن بذاتنا، في أي حال، لسنا محاصرين في إرادتنا الخاصة إلى الحد الذي تعمينا فيه. فالذي يريد، حتى لو استطاع بالتأكيد أن يخفي إرادته ولا يتفوّه بها، فقد وضع بالفعل بسبب الإرادة ذاتها، كيانه ومركزه خارجاً عنه، واستسلم للعالم. والخلل والتنقل التي ينتج عن ذلك، لا يمكن إلا أن يفضحا

---

(109) II, p. 942.

(110) انظر: *Savarus,* 1, p. 817 : « ... بعد أن تردد مدة ساعة من الزمن بين نعم ولا». سيفصل ستاندال وآخرون من بعده هذا التردد.

ذاتهما في مسيرته وأفعاله وفي نقطة فرار تنقلاته. وأنماط مواضيع الرغبة ليست كثيرة جداً (على خلاف أنماط الفكر) وقد يكون فيها ما لا يمكننا تخيله.

و**النتيجة الرابعة** هي أن المونولوج الداخلي البالزاكية يتضح في ضوء المبدأ، الذي ألح عليه، «لكل رواية شكلها». ترتكز النتائج السريعة المستخلصة من قبل بعض النقاد إلى أنهم يعتبرون أسلوب رواية ما من رواياته كممثلة للـ **كوميديا الإنسانية**، والتي يتكرمون ويكبون اهتمامهم الجليل عليها. في تفسيره الماركسي المتحفظ، يدرك ب. باربيري (P. Barbéris) جيداً أن حضور أو غياب المونولوج الداخلي، يعود إلى طبيعة الشخصية ذاتها وإلى المعنى الذي يعزيه بالزاك لعمله: «في حين أننا نعرف أفكار كل من ديرفيل وفوتران وراستينياك وبيانشون، فإن لوسيان الذي لديه يباسة رأس أقل والمنقاد وراء قلبه وغرائزه، يعرب عن أفكاره على وجه الخصوص من خلال ما يقوم به، ومن خلال ما هو عليه ومن خلال ما يصبح عليه. ليس لدينا مونولوج للوسيان. فهو بطل موضوعي. وفي لا أخلاقيته غير الغامضة والتي تُرى من الخارج يوجد شيئاً ما شديد الحداثة»[111]. وذلك يترجم بالفعل «انفصال الإنسان». إن رواية **أوهام ضائعة** (*Illusions perdues*) وما يليها في الواقع رواية انحراف أكثر مما هي رواية تنشئة. ويلاحظ باربيري كذلك أنه بعد المونولوج الطويل الذي يتبع دخوله في حميمية فوتران، «لن يكون ثمة مونولوج لراستينياك على الإطلاق، ولا ثمة نقاش لأن النقاش قد يهدم كل شيء». تعد فطنة ولباقة بالزاك في استخدامه للمونولوج إحدى سمات عظمته. لندع،

(111) P. Barbéris, *Le monde de Balzac* (Paris: [s. n.], 1999) (1973), p. 381 et 374,

لما يلي. فهو لم يهدف إلى المونولوج الداخلي فحسب.

الكوميديا الإنسانية بشيء لا يخلو من الأسف: لا يمكن لهذا التقطيع الممارس فيها وفقاً للخيط الناظم بين أحداث المونولوج الداخلي، أن يدعي استنفاد مسألة السريرة بحد ذاتها، حتى فيما لو أنها تكشف عن سماتها الأساسية.

الفصل الرابع

هوغو و«قصيدة الوعي الإنساني»

يمتلك المونولوج في أعمال هوغو بالضرورة الأسلوب الذي يخص فيكتور هوغو: فهو فريد من نوعه وشديد العمق ومتجاوز الحد. فمن غير الممكن مقارنته بمونولوجات روائية أخرى ولا شمله ضمنها. فهو يشكل نظاماً يخصه وحده، ويجعلنا ندخل ضمن بُعد آخر يختلف عن مونولوجات ستاندال أو بلزاك. من المؤكد أن الرواية الهوغوية ليست بلا نِسابة، منذ الملحمة وصولاً إلى والتر سكوت والرواية السوداء. إلا أن مونولوجاتها لم يسبق لها مثيل، وإذا كان لا بد من البحث لها عن ذرية أو قرابة، فسيكون من الأجدر البحث في روايات دستويسفكي أو فولكنير بدلاً من البحث في الروايات الفرنسية السابقة أو تلك التي صدرت منذ أمد قصير. وقبل دراسة هذا الطابع الفريد وهذا العمق المُدوّخ وهذا الإفراط، لا بدّ من فهم المنشأ.

هذا المنشأ هو الفكر الذي يؤسس مشروع هوغو الروائي. يتموضع ستاندال وبلزاك في تقليد المونولوج المسرحي والروائي، والذي جدداه بفضل عبقريتهما الخاصة وضمن اتجاهات شديدة الاختلاف، فقد استخدما كلمة «مونولوج»، لكن إذا كانت لديهما استخدامات

للمونولوج، استخدامات مُدبرة ومثمرة، فلا يسعنا بالمقابل الحديث عن فكر للمونولوج جدير بهذا الاسم. من المؤكد أن لدى بلزاك فكر الوصول إلى الوعي الحميمي للآخرين، «الاختصاصية»، لكن هذا الفكر الذي يؤسس إمكانية معرفة القلب ليس له علاقة مباشرة مع وضع المونولوج. والأمر شديد الاختلاف مع هوغو. فسواء تعلق الأمر بمونولوج ملفوظ أم بمونولوج داخلي، فإن هوغو لا يتفهمها كما لو أنهما تحصيل حاصل، أو كما لو أنهما «اتفاقيات» تخص الخيال، لكنه يتأملهما ويتأمل شروط إمكانيتهما. يجب هنا البحث في هذا التأمل. لكن لأن هوغو يفكر بالتحديد في المونولوج الداخلي ووضعه، ولأن كلمة مونولوج تفقد معناها كصنف أدبي فقط كي تأخذ دلالة فلسفية، فهو يرى كذلك حدودها ومعضلاتها.

إن الوضوح التحليلي للمونولوجات الملفوظة بدقة لستاندال أو بالزاك حيث اللغة فينا هي المجتمع والاجتماعية، كما لو كنا نجري محادثة مع ذاتنا، وكما لو أن الوعي كان بهواً صغيراً أو ردهة استقبال، يضطرب أو يتآكل وينفتح على الظلام لا بل على الظلمات في أغلب الأحيان في روايات فيكتور هوغو. فهو على سبيل المثال يصف على هذا النحو وصول «إحساسات من الخارج» إلى وعي ماريوس في **البؤساء**، «من خلال هذا الاستخراج الشاق لأفكار ضبابية التي لم تكن حتى مونولوجاً ما دام الفعل يتضاءل فيه»[1]. ويصبح المونولوج قابلًا للنفاذ، نحو الأعلى كما نحو الأسفل، يوجد في الفكر ما لم يعد مونولوجاً وما

---

(1) *Misérables*, IV, II, 4, p. 692 de l'éd. Rosa des: *Oeuvres complètes*, sous la direction de J. Seebacher, *Roman II* (Paris: [s. n.], 1985),

وجميع الاستشهادات اللاحقة آتية من هذه الطبعة. سوف نشير إلى الرواية لاحقاً بحرف M.

يكفّ عن أن يكون. يُعدّ هذا الفكر جزءاً لا يتجزّأ من المشروع الروائي لفيكتور هوغو. ففي رواياته الثلاث التأملية العظمى، يقول لنا الشيء ذاته، ويُبينه لنا المعلّقون الممتازون في مؤلفه (هم عديدون وبارعون، والحال ليست كذلك دائماً، حتى في حال الكُتاب الكبار!) والصفحة الأكثر شهرة والجديرة بأن تكون برنامجاً، موجودة في فصل من رواية **البؤساء** يحمل عنوان «عاصفة تحت جمجمة»، وهي تشكل مونولوجاً هوغوياً رفيعاً: «إن صنع قصيدة الوعي الإنساني، إن كانت بصدد إنسان واحد وإن كانت بصدد أوضع الناس، سيكون في دمج الملاحم برمتها ضمن ملحمة أعلى وحاسمة»[2]. هذا البعد الملحمي، كان قد حلم به الشاب فيكتور هوغو قبل أربعين سنة ابتداءً من والتر سكوت (اقرؤوا، إذا لم تكونوا قد قرأتم من قبل، من كان يعتبر بالزاك وهوغو (كي لا نستشهد إلا بهما) معلمهما!) : «... بإمكاننا أن نعتبر الروايات الملحمية لسكوت، انتقالًا من الأدب الحالي إلى الروايات العظيمة والملاحم الكبيرة الشعرية أو النثرية والتي يعدنا بها عصرنا الشعري وسيقدمها لنا»[3]. إلا أن هوغو لم يكن يعلم حينها أن هذه الملحمة العظمى ستكون ملحمة «الوعي الإنساني» أو الروح.

ماذا نرى لو نظرنا في «روح» ما وفي «ظلمتها»؟ تواصل الصفحة ذاتها قائلةً: «يوجد هنا، ضمن الصمت الخارجي، معارك عمالقة كما لدى هوميروس، واشتباكات بين تنينات وهيدرات وأسراب أشباح كما لدى ميلتون وحلزونيات خيالية كما لدى دانتي». وفي الروح المظلمة والفظة والجاهلة لجان فالجان، سنرى أسمى ما بيّنته أعظم القصائد.

---

(2) M. I, VII, 3, p. 175.

(3) Sur Walter Scott,» OC, *Critique,* p. 147.»

وتختم الفقرة قائلةً: «أمرٌ كئيب أن يكون هذا اللاتناهي الذي يحمله جميع الناس في داخلهم والذي يوازن بيأس بين رغبات دماغهم وأفعال حياتهم!»[4] اللاتناهي، مع هذه الكلمة، كل شيء يُقال عما يؤسس هذا الانفتاح للمونولوج على الهاويات. لا تنتمي السريرة التي يعرضها المونولوج الهوغوي لا إلى علم نفس ولا إلى علم الاجتماع، وهي لم تعد سريرة الفرد الحديث، ولو وُصفت بشكل دقيق: فقد أصبحت أوسع من العالم. وأصبحت الأنا كونية وحتى كونية بشكل فائق (من الواضح أن التعبير الاسمي «الأنا» شديد التواتر بقلم هوغو، والحال ليست كذلك بالنسبة إلى ستاندال وبالزاك، وفي الحركة ذاتها حيث تخرجه من الفردانية والنفسانية)[5].

يجد هوغو بطريقته وحسب الطريق الذي هو طريقه، الدوار الأوغسطيني أمام اللاتناهي الذي ينفتح داخل الإنسان. أمام قوة الذاكرة، كان القديس أوغسطين يصرخ في **الاعترافات**، إنها nescio quid horrendum «لا أعرف ما هو مثير للرعب»، بسبب «تعدديته العميقة واللامتناهية (infinita)»[6]. في الواقع تقول الجملة التي تسبق برنامج **البؤساء**: «لا يمكن لعين العقل أن تجد في أي مكان انبهاراً أكثر وظلمات أكثر مما في الإنسان؛ ولا يمكنها أن تمعن في أي شيء أكثر رُعباً وأكثر تعقيداً وأكثر غموضاً وأكثر لا تناهياً. ثمة مشهد أكبر من البحر، ألا وهو

(4) *M.*, Ibid.

(5) *M.* IV, 15, 1, p. 911,
«كان يشعر حتى في جذور شعره صحوة هائلة للأنانية. وصرخت الأنا في هاوية هذا الإنسان» (فقد اكتشف لتوه أن كوزيت عاشقة). هنا، تُأخذ الأنا بمعنى مقيد، فهي لا تتطابق مع الهاوية التي هي جان فالجان ومعه كل إنسان. لكنها تشير كذلك، في مكان أخر إلى مجموعة أشخاص.

(6) Saint Augustin, *Confessions,* X, XVII, 26.

السماء؛ وثمة مشهد أكبر من السماء ألا وهو داخل الروح»[7]. وهذه اللانهاية الحميمة التي تؤسس ضرورة «قصيدة الوعي الإنساني»، والتي تقتضي أن تكون هذه القصيدة ملحمة. إن موضوعاتية الجملة التي أتينا على الاستشهاد بها، كما نبراتها، تتوارد بطريقة واضحة مع القديس أوغسطين، كما مع بترارك (Pétrarque) الذي تستوحي منه.

ومنذ بداية **البؤساء**، وبصدد صلاة الأسقف، يتعجب هوغو قائلاً: «مبادلات غامضة بين هاويات الروح وهاويات العالم!»[8]، وبعد ذلك هناك التأمل الشهير، ونبقى دائماً بصدد الصلاة، حول اللامتناهيتين: «في الوقت ذاته الذي يوجد ثمة لا متناه خارج عنا، أليس هناك ثمة لا متناه يكمن فينا؟ هذان اللامتناهيان (ما لصيغة المثنى المخيفة!) ألا يفترض الواحد الأخر؟ أليس اللامتناهي الثاني إن جاز القول يخفي الأخر؟ أليس هو مرآته وانعكاسه وصداه وهاويته المتمركزة مع هاوية أخرى؟»[9]. وفي النهاية عندما يتساءل ماريوس عن كينونة جان فلجان، نقرأ: «هنا كانت الأسئلة تتجرد، إن جاز التعبير، في ألغاز لا حصر لها، وكانت الهاويات تنفتح في عمق الهاويات، لم يكن ماريوس يقدر أن يعكف على جان فلجان دون أن يشعر بدوار. من كان إذن هذا الرجل «الهاوية»[10]، بالنسبة إلى ماريوس، أن يكون هذا الرجل «هاوية» فهذا ما يجعله خارقاً، غير عادي. وبالنسبة إلى هوغو، كل إنسان هو «هاوية»، ومن أجل ذلك، يمكن أن تتكلم الجملة – البرنامج عن «أوضع الناس»

---

(7) *M*. I, VII, 3, p. 175.

(8) *M*. I, I , 13, p. 46.

(9) M. II, 7 , 5, p. 408-409 «الأنا السفلى هي الروح والأنا العليا هو الله»، والصلاة هي التي تصلهما ببعضهما البعض. تطرح رسالة النص مشاكل معقدة.

(10) *M*. V, VII, 2, p. 1108.

من خلال التفكير بالمحكوم عليه بالأشغال الشاقة القديم. فجان فالجان هو رجلُ عادي وخارق في الوقت ذاته. كيف يُفهم ذلك؟

إن وعي الإنسان بالنسبة إلى هوغو لا يُسبر غوره، لكن ليس كل إنسان قد نظر في الهاوية التي تنفتح فيه. بيد أنه، إذا كان موضوع «الأنا اللُّجة» أو الهاوية الداخلية تعبر فكر هوغو وشعره برمتهما[11]، فسوف يؤدي في الرواية ذاتها إلى عواقب من الواضح أنها مختلفة تماما عن التفكر في قصيدة تأملية. والعلاقة بين الرواية والوعي وعرضه سوف نجدها قد تغيرت. هذه السريرة غير النفسية وفي العمق غير الذاتية، تذهب ضد تيار صيرورة الرواية كجنس، وتقدم لروايات هوغو ميزتها الجزيريّة. غير أن هذا لا ينطبق إلا على **البؤساء.** في الواقع أدلى هوغو بتصريحات مماثلة بالنسبة إلى **عمال البحر** (*Les travailleurs de la mer*) و**الرجل الذي يضحك**. وفي المقدمة الوجيزة للأولى يستعيد كلمة (أنانكي) (anagké)، والتي من المفروض أن يكون هوغو قد رآها على سلم أبراج نوتر دام دو باريس، الكلمة اليونانية التي يفهمها للضرورة على أنها «حتمية»، والتي تقيّده في وضع رواياته المتنوعة المترقبة. ثمة «أنانكي ثلاثية» (كذا الكلمة اليونانية في صيغة التأنيث) تضغط علينا، أنانكي العقائد، وأنانكي القوانين، وأنانكي الأشياء. في **أحدب نوتردام** (*Notre-Dame de Paris*)، نَقض الكاتب الأولى، وفي **البؤساء** نبَّه على الثانية؛ وفي هذا الكتاب يشير إلى الثالثة. ينضم إلى هذه الحتميات الثلاث التي تغلف الإنسان، الحتمية الداخلية والأنانكي العليا، القلب

(11) انظر: Les études classiques de G. Poulet, *Etudes sur le temps humain*, t. II (Paris: [s. n.], 1952), p. 206 sq. et p. 217; P. Albouy, *La création mythologique chez V. Hugo* (Paris: [s. n.], 1963), pp. 191 sq., et J. Gaudon, *Le temps de la contemplation* (Paris: [s. n.], 1969), pp. 323 sq.

الإنساني»[12]. تشير هذه الكلمات الأخيرة في المقدمة في الوقت ذاته إلى «الأنانكي العليا»، الأولى والأخيرة هي أيضاً الموضوع الأعظم للثلاثة: إذ إن في قلبنا فحسب تنكشف الحتميات الثلاثة الأخرى على هذا النحو، وعليه تضغط. وأخير يلاحظ فيكتور برومبير (Victor Brombert) في كتابه الرائع حول عمل هوغو الروائي أن: «على مستوى دلالي معين، تصف **الرجل الذي يضحك** (*L'homme qui rit*) مغامرة الروح. في حواشيه لمقدمة ما، يتكلم هوغو عن قصة غوينبلين (Gwyn-plaine) كما أنها «دراما الروح». ووضّح قائلًا: «حتى إن هوغو قد فكر للحظة ما، أن يضع في المقدمة هذه الجملة الوحيدة: «لقد شعرت بحاجة إلى تبيين الروح»[13]. غير أنه وبالتحديد لأن الأمر يتعلق بسريرة ليست هي نفسانية ولا فردانية، إن «روايات الروح» هذه، ليست كذلك بالمعنى الذي سيضفيه نقد أدبي معين لهذا التعبير، يهدف من خلاله إلى أدب الاستبطان وفحص الوعي ضمن سياق روحاني بفتور[14]. لأن هذه «الأنا» هي «لُجَّة» أوسع حتى من العالم المرئي، وباتصال احتضاري معه، فإن «رواية الروح» لا تتميز بحميميّة حذرة، ولا تختلف في شيء مع رواية العالم.

والهاوية، في الواقع وحسب التعبير الإنجيلي، تستدعي الهاوية، ولا نزال مع هوغو، نعبر حتى في الجنون، من هاوية الأنا حتى هاوية العالم. تجعلنا **البؤساء** نهبط في الأعماق المظلمة للوعي وفي الأعماق

---

(12) *Les travailleurs de la mer* (= Tr. Par la suite), OC, *Roman* III, p. 45 (L'homme qui rit est dans la même tome).

(13) V. Brombert, *V. Hugo et le roman visionnaire* (Paris: [s. n.], 1985), p. 218.

(14) ثمة فصل يحمل هذا العنوان في: Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman* ([s. l.]: [s. n.], 1938), chap. XXVII.

الحضرية في آن، من البالوعة والمجارير التي كُرّس لها أطول تحرٍّ في الأدب العالمي وأكثره تفصيلاً. تقارن بداية **رياح العقل الأربعة** (*Les quatres vents de l'esprit*) بين حركة الرياح العنيفة في فضاء العالم وعواصف «العقل البشري»: «يستطيع الإنسان من الهاوية أن يذهل حدقة العين. ولدى الروح كما السماء أربعة أنفاس فيها؛ ولدى الروح قطباها؛ ولدى الروح نقاطها الرئيسة»[15].

حان الوقت الآن للتوصل إلى الحديث عن الاستخدام الهوغوي للمونولوج كما الفكر الذي يعرضه. يجب الانطلاق من المونولوج الملفوظ بصوت عال أو منخفض. هناك الكثير من المونولوجات في أعمال هوغو، وهذا التكرار للحديث عن الذات وللذات يناظر العزلة لا بل مشاعر الوحدة للكثير من شخصياته، سواء أكانت العزلة مُتكبدة أم مُختارة، وسواء أكانت مزاجية أم مأساوية (هذان التمييزان لا يتراكبان). ومنذ بداية **البؤساء**، نتفاجأ بمونولوج للسيد ميريل الذي أتى لتوّه لمساعدة محكوم بالإعدام: «هو الذي كان حسب العادة يعود من جميع أعماله متهللاً بالرضى، كان يبدو أنه يلوم نفسه. كان يتكلم مع نفسه من حين إلى آخر، ويتأتئ بصوت خافت بمونولوجات كئيبة. وإذ بأخته قد سمعته ذات مساء وآوته ...»[16] هذه المونولوجات ليست بثرثرة، إذ إن الأسقف ميريل كما ابنه، في ذهن جان فلجان هو رجل صمت، صمت صائب وهو صمت محترم ومشترك: «كان يعرف كيف يجلس ويصمت لساعات طويلة بجانب الرجل الذي كان قد فقد زوجته التي يحبها، والأم التي كانت قد فقدت ابنها. وكما كان يعرف الأوقات التي يصمت فيها،

---

(15) *Les quatres vents de l'esprit*, OC, *Poésie III*, p. 1115.

(16) *M*. I, 1, 4, p. 16, et p. 17 pour ce qui suit.

كان يعرف الأوقات التي يتكلم فيها» (في إشارة إلى سفر الجامعه، 7/ 3). وضمن نظام آخر، فانتين والدة كوزيت بانتظار جان فالجان (السيد مادلين) تتفوه بمونولوج وهي تحتضر: «كانت طوال الصباح حزينة وتتكلم قليلاً وتطوي شراشفها وهي تهمس بصوت خافت بحسابات كان يبدو أن لديها حسابات لمسافات»، وقبل «أن تغني بصوت ضعيف كما النَفَس»، تهويدة لابنتها الصغيرة الغائبة، كما لو أنها لها لذاتها[17]. وماريوس هو كذلك، وإن كان شديد الاختلاف، هو رجل صمت ومونولوج: «ماريوس إلى الآن وحيد وأميل إلى المونولوج والمناجاة من قبيل العادة والذوق، كان يخاف من مجموعة الشباب من حوله»[18]. فوشلوفان والذي كان يعتقد أن جان فالجان ميتاً في النعش، والذي أباح له أن يغادر الدير سراً حيث كان يحتمي، يتكلم بصوت عالٍ: «حينئذٍ، بدأ المسكين يجهش بالبكاء. وهو يتفوّه بالمونولوج، إذ إنه من الخطأ الاعتقاد أن المونولوج ليس ضمن الطبيعة. فغالباً ما تتكلم الاضطرابات القوية بصوت عالٍ»[19].

يمكن أن تحدث هذه المونولوجات الملفوظة بحضور الآخرين، والأمر هنا لا يتعلق بوضع قائمة شاملة لها. هذا هو الحال بالنسبة إلى السيد غيلونورمان، جدُّ ماريوس، أمام جسد هذا الأخير والذي اعتقد أنه جثة هامدة وبحضور الطبيب: «ذهب إلى نافذة، وفتحها على مصراعيها كما لو أنه كان يختنق، بدأ يتكلم في الشارع، وكان واقفاً في الظل،

(17) M. I, 7, 6, pp. 199 et 200-201.

(18) *M*. III, 4, 3, p. 525.

(19) *M*. II, 8, 7, p. 433، وغافروش هو أيضاً وبنبرة مختلفة كل الاختلاف «يناجي نفسه»، انظر: *M*, IV, 11, 2, p. 849.

مخاطباً الليل» (نحن لا نفلت من الإسكندري) [20][21] لدى مخاطبته الليل، هو يوجه كلامه إلى ماريوس بيأس. غير أن غيلونورمان ينتمي إلى إمكانية شديدة الاختلاف عن الشخصيات التي سميت على الفور، عن هؤلاء الناس الصامتين الذين يتحدثون مع أنفسهم والذين يصرخون في وقت الأزمة. كما أورسوس في **الرجل الذي يضحك** (*L'homme qui rit*)، ومع تأثيرات هزلية مماثلة، يشكل غيلونورمان جزءاً من هؤلاء الثرثارين الذين لا يجفّ لهم ريق (الموروثون عن المملين الشهرين لدى والتر سكوت، الذين لا نستطيع مقاطعتهم والذين يشتركون معهم في كونهم في حالة عدم انسجام تام مع عصرهم) والذين طابقهم هوغو مع العدد الكبير من قليلي الكلام والصموتين الموجودين في رواياته. هم كارهون للبشر وفي النهاية محبون للخير، أنانيون وفي النهاية قادرون على السخاء، وبالتالي ليس لديهم من سيلين[22] سوى الثرثرة الطَبيعيّة. هم يصغون إلى أنفسهم وهم يتكلمون بالمعنى الدقيق للكلمة: «وبينما كان الجد يصغي إلى نفسه بنفسه، في فيض غنائي كامل، كانت كوزيت وماريوس في حالة سكر وهم ينظران إلي بعضهما البعض بحرية»[23]. وبصدد أورسوس، الذي يجتاز في هذا النظام جميع الحدود، يقدم هوغو أطول شرح له أو تبرير للمونولوج الملفوظ: «كان أورسوس ملفتاً للنظر في مناجاته. بطبعه المعقد الشرس والثرثار كان لديه الرغبة

---

(20) بيت شعر مؤلف من اثني عشر مقطعاً في الشعر الفرنسي.

(21) *M*. V, 3, 12, pp. 1036-1037. جافير وأعلى ذلك بقليل، وبحضور جان فلجان يلفظ كلمات «بصوت منخفض كما لو أنه يتلكم مع ذاته»، *M*. V, III, 9, p. 1031.

(22) وهو الكاتب الفرنسي لويس فيرديناالد واختصر اسمه لسيلين (على اسم جدته) وهو من أشهر كتاب فرنسا في القرن العشرين.

(23) *M*. V, V, 6, p. 1066.

بعدم رؤية أحد والحاجة إلى الحديث مع شخص ما، فكان يتخلص من المأزق من خلال الحديث مع ذاته. فكل من عاش منعزلاً يعرف إلى أي درجة المونولوج موجوداً في الطبيعة. فالكلام الداخلي يُتحرق له. وإلقاء خطاب في الفضاء هو متنفس. والتحدث بصوت مرتفع جداً ومع الذات، يبدو كأنه حوار مع الإله الكامن فينا»[24]. يستشهد هوغو في هذا الصدد بشكل غريب بعض الشيء، بمثال سقراط (Socrate) ولوثر (Luther)، ممجداً على هذا النحو «فلسفته» الغريبة، في هذه الصفحة التي ليس من المستبعد أنه يسخر فيها من نفسه («إلقاء الخطاب في الفضاء» هو تعبير هوغوي بامتياز). غير أن هذا الكلام من الذات للذات، بعيداً عن أن يكون رتيباً يتركز جنسياً وعاطفياً على حدّ سواء. «كانت لديه هذه القدرة الخِناثة على أن يكون هو جمهوره الخاص. كان يسأل نفسه ويجيب عليها، ويمجد ذاته ويشتمها. كنا نسمعه في الشارع وهو يتلفظ بمونولوج داخل كوخه»، الذي هو برميل هذا الديوجين الجديد. كان يُعتبر على أنه مجنون. من المؤكد أن هوغو هنا في موقف دفاعي بشأن استبطان الصوت الذي يميز عصره. تلاحظ دوريت كوهن (Dorrit Cohn) بشكل صحيح أنه في زمن ستاندال، «لم يكن التعجب الانفرادي وحتى الهمس قد استخدما بعد: فهما يمثلان بشكل أكثر وضوحاً سلوكاً غريباً أو أنهما مرتبطان بلحظات الانفعال الشديد»[25]. ونجد تأكيداً واضحاً على ذلك في ملاحظة كَنْتَ (Kant) هذه في العام 1793: «عندما يفاجأ إنسان وهو يتحدث مع ذاته بصوت عالٍ، فهذا يجعله موضع اشتباه بأن لديه نوبة

---

(24) *L'homme qui rit* (وسيشار إليها بحرف فيما بعد بحرف H)، 1, 1, 1, pp. 353-354.

(25) D. Cohn, *La transparence intérieure* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), p. 77.

جنون خفيفة»[26]. ومن هنا جاء إصرار هوغو على واقع أن المونولوج الملفوظ يكمن «في الطبيعة».

لكن قد لا يكون ذلك هوغوياً إذا لم يكن قد وجد في هذا النظام مكاناً للمغالاة والدوار. فقد وصف أفلاطون في **الجمهورية** بهول احتمالات المحاكاة للصوت، الذي يقدر أن يتخلى عن إنسانيته وعن النطق بالمعنى كي يصبح حفلة موسيقية حقيقية. «سيعتقد (المُحاك) أن لا شيء دون كرامته، بحيث إنه سيقدم على تقليد كل شيء بطريقة جدية، وحتى أمام جمهور غفير (...)، من صوت الرعد وضجيج الرياح وضوضاء المَراوِد والبكرات، وأصوات البوق والمزمار وجميع الآلات وكذلك صراخ الكلاب والخراف والعصافير»[27]. يؤدي أورسوس إلى أقصى حد، في صفحة مذهلة من صفحات **الرجل الذي يضحك**، إمكانية الصوت الإنساني هذه «ودخلت أوركسترا الصوت الإنساني والحيواني برمتها التي كانت تكمن فيه، في الحركة في آن واحد»[28]. لنتذكر أنه يفعل ذلك عن حسن نية (وسيكون تأثير ذلك على كل حال من دون جدوى: فنحن لا نخدع أُذن العميان)، وهي أنه يريد أن يخفي عن الشابة دويا أن رفيقها غوينبلين قد ألقي القبض عليه (ولم يكن حينها يعرف لماذا). والعرض الذي هم ممثلوه سيجري كالعادة، وأورسوس أمام قاعة خالية، يقلد بصوته حضور جمهور صاخب. فمن غير الممكن أن نستشهد هنا بالصفحة بأكملها. «زوبعة من التأتأة والصخب التي كانت تخرج من أورسوس الذي كان يغني وينبح ويثرثر ويسعل ويبصق

(26) E. Kant, «*La religion dans les limites de la simple raison*,» trad. Philonenko, in: *Oeuvres philosophiques* (Paris: La Pléiade, 1986), t. III, p. 235.

(27) Platon, *République*, III, 397 A, Trad. (Paris: Pachet, 1993), p. 164.

(28) *H*. II, VI, 2, pp. 667-668, comme pour ce qui suit.

ويعطس ويتناول التبغ ويحاور ويقوم بتقديم طلبات وأجوبة، كل ذلك في آن واحد». غير أننا نسمع كذلك «قَوق طيور وتجديف قطط»، واستياء كلاب الدِرواس تحت أقدام الناس. يصل صوت أورسوس إلى كلية حضور حقيقية. «كان الصوت يأتي من بعيد ومن قريب، من الأعلى ومن الأسفل، من مكان الصدارة والأخير». ما يختصره هوغو بكلمات: «كان هو ذاته والجميع. يناجي ويتكلم بلغات عديدة». هذه الكلمات التي كانت قد ترعب أفلاطون هي بمثابة تعريف جيد للشاعر بالنسبة إلى هوغو. فليست الروح وحدها هي التي تحمل بداخلها الهاوية، لكن الصوت كذلك، المثقل بجميع أصوات العالم. وعنوان المشهد ليس سوى **فوضى مهزومة** (*Chaos vaincu*) مما يمكن أن يشير إلى مشروع هوغو الشعري برمته[29]. غير أنه كي نهزم الفوضى ونهزمها بذاتها، يجب أن نكون الفوضى، هذا ما يكشف عنه أورسوس في صوته. وهذا هو مثال متناه عن المناجاة، المناجاة الأوركسترالية. أما بخصوص مسرحة هذا المشهد، وبسبب، فهو لا يتعارض مع شخصية أورسوس. وكما أي ساخر بالمعنى القديم للكلمة، فإن أورسوس هو في عرض تمثيلي دائم. هؤلاء الذين يعلنون عدم مبالاتهم برأي الآخرين، هم يبالون به أكثر من هؤلاء الذين يبالون به، لأن الإثارة يجب أن تكون دائمة.

ينبغي الآن الوصول إلى الحديث عما هو أكثر أهمية، المونولوج الداخلي وشكله الهوغوي على وجه التحديد «**عاصفة تحت جمجمة**»، حسب العنوان الشهير لفصل من فصول **البؤساء.** في وسط هذا الأخير، الذي يصف التمزق الداخلي لجان فالجان الذي أصبح السيد مادلين، وهو يتساءل فيما لو يجب عليه الإبلاغ عن نفسه أم ترك الأمور تسير

(29) Sur le chaos pour Hugo, J. P. Richard, *Etude sur le romantisme* (Paris: [s. n.], 1970), pp. 189 sq., excellent, comme toujours.

في مجاريها، بما أنه تم توقيف شخص ما اعتُقد أنه هو، يتوقف هوغو و»كي يُفهم تماماً» يشدد على «الملاحظة الضرورية»[30]. هذه الملاحظة الفلسفية والمبدئية، حول الكلمة الداخلية يجب التأمل فيها: «من المؤكد أننا نتلكم مع أنفسنا، ولا يوجد ثمة كائن مفكر لم يجرب ذلك. يمكننا حتى القول إن الكلمة ليست أجمل لغز على الإطلاق إلا عندما تسير في داخل الإنسان، من الفكر إلى الوعي ثم تعود من الوعي إلى الفكر. ضمن هذا المعنى فقط يجب سماع الكلمات التي غالباً ما استخدمت في هذا الفصل (قال، صرخ). نحن نقول في أنفسنا ونتحدث إليها ونصرخ فيها، دون أن ينقطع الصمت الخارجي. ثمة ضجيج شديد؛ فكل شيء يتكلم فينا، باستثناء الفم. فحقائق الروح، على الرغم من أنها غير مرئية وغير ملموسه بتاتاً، فهي مع ذلك حقائق». يستعيد هوغو من التقليد الأوغسطيني مصطلح «الكلمة» (*verbum mentis*)، كي يشير إلى التعبير الداخلي. والمجادلة، لمعرفة فيما لو كان الفكر لغوياً، هي دائماً متجددة[31]. يحدد هوغو موقفه بوضوح. لكن إذا كان هوغو قد استعاد المصطلح، فهو مع ذلك ليس أوغسطينياً: إن ما يرتكز إليه سانت أوغسطين كان نتاج الكلمة الذهنية (*dictio verbi*)، فكر على نموذج الجيل، وفقاً للثالوثية. وما يرتكز إليه هوغو هو حركة الذهاب والإياب بين الفكر والوعي. فالفكر إذن أوسع من الوعي، لكنه بالمقابل متأثر به،

(30) *M*. I, VII, 3, p. 179, comme pour ce qui suit.

(31) بعد فترة قصيرة، سيكون لكتاب فيكتور إيغير (Victor Egger)، (*La parole intérieure* (Paris: [s. n.], 1881)، صدىً ما. يعاكس موريس بلانشو الكلام في الظاهر: «(...) الإنسان لا يتحدث مع نفسه، وحميميته ليست صامتة، لكنها في الأغلب تكون خرساء، مقتصرة على بعض الإشارات المتباعدة» (في نقد للمونولوج الداخلي)، انظر: *Le livre à venir* (Paris: [s. n.], 1959), p. 270. غير أننا نجد أن فكر هوغو معقد ودقيق، وهو لا يستبعد هذه الاحتمالية بعكس ذلك.

ويُثرى من خلال إصداراته الخاصة. وما ندركه لا يولد من الوعي، بل يأتي إليه في هذا الجانب.

ثمة سمة حاسمة أخرى لهذا التفسير وهي التالية: عندما ننكب على هذا الكلام الداخلي بشكل تأملي، والذي يختبره كلٌّ منا، فإن ما نراه، بالنسبة إلى هوغو، ليس شفافية الفكر الموضح أخيراً في جوهره، بل «سراً جميلاً». يجب تأمل ثخانته، لكن ينبغي الإشارة إلى أن هذه الملاحظة تطرح سؤالاً بدلاً من أن تقدم لنا إجابة. في النهاية، هذا الكلام الداخلي موصوف على أنه «ضجيج كبير»، وشائعة قوية، وبالتالي، فإن الذي ينسحب من ضوضاء العالم، بدلاً من أن يجد السكون، فإنه يتدحرج في هذه الزوبعة الرنانة التي هي نحن بذاتنا لذاتنا. وهذه ليست نتيجة مباشرة لتأكيد كلام داخلي، ولم يكن ستاندال ولا بالزاك يطرحان الوجود العام لهذا «الضجيج». فيما يخص هذه الصفحة ذاتها، فإن دوريت كوهن، التي تضع نفسها في السياق الوحيد للعادات الأدبية، وثقتها في هوغو، في عدم اعتبار «استبطان المونولوج» على أنه «تحصيل حاصل»، واعتباره مع ذلك من خلال هذه الحركة التبريرية ذاتها، كأنه يبدو «قد بطل استعماله»[32]. لكن ذلك يعني تسرّعاً كبيراً في الأمر، وعدم رؤية أن هوغو لا يقوم فقط بتبرير اتفاق سردي، بل يطرح أسئلة تخص الفكر، أسئلة يُعمّقها في مجموع مونولوجات رواياته. وبذلك هوغو يظهر أكثر حداثة من معاصريه.

من الأجدر وضع هذه الأسئلة بالتسلسل. بداية «الضجيج». بعيداً عن أن يكون مكان للخلوة مع النفس والتركيز حيث نتحرر من صيحات وانفجارات العشق، يحتفظ الكلام الداخلي بالعنف التعبيري للشفهية.

---

(32) Cohn, *La transparence intérieure*, p. 78.

إنه نظام حيث يندرج هوغو، على غير علم منه بلا شك، في استمرارية آباء الكنيسة، الذين يُذكِّرون بصراخ وضحكات ودموع الروح. لقد استشهدنا في فصل سابق بـ «القهقهة الداخلية» لجان فالجان[33]. إلا أن هناك كذلك هدير: حينئذ سمع روحه، التي أصبحت مرة أخرى رهيبة، فأطلق في الظلام هديراً أصماً. اذهبوا إذن واخلعوا من الأسد الكلب الموجود في قفصه»[34]. والأسد هو جان فالجان والكلب هي كوزيت، وكتاب الحيوان هذا يجب التأمل فيه كذلك. وبعد ذلك، وعندما اعتقد أن ماريوت قد مات: «أطلق صرخة مخيفة من الفرح الداخلي، وهكذا كان قد انتهى»[35]. في **عمال البحر**: «كان كل هاجس الندم هذا يعذب لوتيريه. هناك نحيب للفكر. لربما لم يكن قد شعر بمرارة خسارته على الإطلاق»[36]. وفي **الرجل الذي يضحك**: «ودياً! بدا لغوينبلين، وهو يشاهد بزوغ النهار في (كورليوني–ودج) خلال هذه المغامرات في (أين تادكاستر)، إن هذه الصرخة كانت بداخله. من لم يسمع صخب الروح العميق؟ على كل حال، كان النهار يبزغ. والفجر هو صوت تبادل كامل»[37]. في هذا الحديث البسيط عن العالم والروح: تصل إلينا الصرخة الداخلية من الخارج، وفجر العالم، في ضميرنا يبزغ، ونحن نراه يلوح. هذه القائمة للصرخات الحميمة لا تستنفذ.

غير أن «ضجيج» الفكر هذا لا يتعلق بالصيحات الداخلية فحسب، بل إنه يأتي من الطابع الانتقادي للمونولوج بالنسبة إلى هوغو. فتعبير

---

(33) M. IV, VII, 3, p. 178.

(34) M. IV, XV, 1, p. 910.

(35) M. IV, XV, 3, p. 916.

(36) Tr. III, I, 1, p. 307.

(37) *H.* II, VII, 1, p. 685.

«عاصفة تحت جمجمة» هو في الواقع نوعي: فجميع مونولوجات هوغو الكبيرة، سواء التي بُلغنا بها مع كلمات الشخصيات ذاتها، والمقدمة في أسلوب غير مباشر حر، أم المركبة من خلال السرد، هي عواصف على هذا النحو. والكلمة مستخدمة في **الرجل الذي يضحك**: «وكان يلمس لباسه من الساتان، ويتساءل: – هل هذا أنا؟ أجل. كان في عاصفة داخلية كاملة، والتي حتى تصفها الجملة التالية بـ «عاصفة»»[38]. إذ إن كل عاصفة هنا هي عاصفة هوية، حيث تكون موضع رهان واتهام وفي خطر. وإذا كان هوغو قد ورث عن المسرح الصلة بين المونولوج والصراع أو الموقف الحرج، فإن طبيعة هذه الأزمة هي أعمق بكثير مما هو عليه المونولوج في المسرح الكلاسيكي. إن عنوان فصل من فصول **الرجل الذي يضحك** (II, 8): «عواصف الناس أسوء من عواصف المحيطات»، لكن كذلك عواصف تحت جمجمة هي أعنف، كما يبين ذلك هذا السؤال في **البؤساء**: «ماذا تكون اضطرابات مدينة مقارنةً مع اضطرابات الروح؟»[39]. أما بخصوص «الجمجمة» في التعبير «عاصفة تحت جمجمة»، فهي تبدو للوهلة الأولى في غير موضوعها أو هوجاء، بسبب وحشيتها التشريحية، فقد أظهر ب. ألبوي (P. Albouy) بحق، أنه لقد كان موضوعاً متكرراً لشعر هوغو، في الشكل المزدوج للجمجمة، جمجمة العبقرية التي تغلف فيها عالماً برمته، وجمجمة المغارة أو السجن حيث تضع الروح أسيرة فيها[40]. غير أن التعبير وقد تم تبريره على

---

(38) *H.* II, V, 5, p. 660,
تجدر الإشارة إلى أن هوغو وهو يتأمل السماء في الليل بتلسكوب تحت إدارة أراغو، سوف ينتحل الحركة ذاتها: «كان أثر عمق الواقع وضياعه رهيباً. ومع ذلك كان الواقع هناك. كنت ألمس طيات ثيابي، وكنت أنا»، انظر: *Promontorium somnii,* OC, *Critique,* p. 460.

(39) *M.* IV, XV, 1, p. 907.

(40) P. Albouy, op. laud., p. 194-196، ويشير الاحتمال الثاني بشدة إلى بيكيت (S. Beckett).

هذا النحو، فماذا عن معنى وخصوصية هذه العواصف تحت جمجمة؟

لا يمكن فهم بشكل ملائم إصرار هوغو على الكلام الداخلي إلا من خلال وضعه في فضاء أوسع من تقديمه للوعي. إن وجود مثل هذا الكلام لا يدل على أي شكل من الأشكال، بالنسبة إلى هوغو، إلى أننا لا نكفّ عن مخاطبة أنفسنا بطريقة منطوقة واجتماعية. فالمنطوق بالنسبة إليه محاط دائماً بما لا يقبل النطق. إن وضوح زوبعة العاصفة يأتي من الليل ويذهب نحوه أو الاثنين معاً. ومن أجل ذلك لا يمكن لـ «العاصفة تحت جمجمة» أن تتوافق مع مونولوج داخلي مُعاد. فيجب أن يكون هناك سرد يصف لنا الوضع والحركة المضطربة والمشوشة لأفكار الشخصية قبل أن يقدم لنا كلامها الصامت: فالنطق شديد التوتر والممزق والمتطرف لـ «العاصفة تحت جمجمة» لا يمكن أن يكون له معنى إلا في قاع ما لا ينطق به الذي ينقلع منه بعنف والذي يمكن فقط أن يولد منه. فقط ما لا ينطق به يمكن أن يكون منطوقاً بطريقة عاصفة. هذه البنية هوغوية كما يشهد على ذلك هذا الكلام لسرد فلسفي، وبالطبع حول موضوع آخر: «هذه الرغبة السامية لما لا يمكن اختراقه، بأن يُخترق، تبزغ فيكم الصلاة»[41] (هذا هو السبب في استثناء هذا الفصل من القاعدة الشكلية التي تترأس هذا الجزء: وهي أنه لا يمكننا دراسة المونولوج الهوغوي مكتفين به وحده).

هذا ما يجب البحث فيه على وجه التحديد. لا يكفّ هوغو عن عرض ثمة وعي ضمن حدود حياء عميق، لا يقدر أن يعرض ذاته، وعن أن يظهر لنا وعياً طائشاً ومضطرباً لا يظهر بذاته. هناك ما هو أكثر من

(41) «Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie », OC, *Critique,* p. 711.

أوهام يمكن أن نُكَّونها حول طبيعة مشاعره المحددة، كما عند ستاندال أو بالزاك. أن نبدأ بالفوضى معناه أن نبدأ هنا بما لا ينطق به المبهم. ووَضعُ نموذج أصلي موجود هنا، هذا الذي تبدأ به رواية **الرجل الذي يضحك**: طفل ذو عشر سنوات وقد تخلى عنه في الليل ثمة رجال على شاطئ مجهول، هم لا يزالون بالنسبة إليه مجهولين»[42]. وهو لا يعرف شيئاً عنهم ولا عن نفسه ولا عن العالم ولا عن سبب هذا الوضع. «كان الطفل في صحراء ما، بين أعماق، حيث كان يرى طلوع الليل وأعماقاً، وحيث كان يسمع هياج الأمواج»[43]. والوضع هو أدنى وأقصى على حد سواء: فالطفل في الوقت الحالي لا يمثل شخصاً على وجه التحديد، ونحن لسنا في أي مكان، ولا نفهم شيئاً. ويذهب: «وأخذ يمشى في هذا المجهول»[44]. الأمر لا يخص بيكيت بما أنه يمشي (حتى فيما لو كانت الحركة التي يتأكد بها من نفسه وهو يتأكد من «ممسحته كبحّار» قد تستدعي التفكير بالأمر)، لكن الأمر بالتأكيد يخص جياكوموتي (Gia-cometti). «ثمة مفهوم قد يكون دليلاً؛ لم يكن لديه مفهوم! لقد كنا قد جئنا به هناك وتركناه هناك.. (نحن وهناك)، هذان اللغزان كانا يمثلان مصيره برمته؛ فنحن كانت تعني الجنس البشري، وهناك كانت تعني الكون. لم يكن لديه على الإطلاق على هذه الأرض أي نقطة ارتكاز سوى هذه القطعة الصغيرة من الأرض التي تطؤها قدماه، أرض صلبة وباردة على قدميه العاريتين»[45]. وبالتالي هذا الوضع الأدنى هو كذلك

---

(42) *H*. 1, 1, 3, p. 382.

(43) المصدر نفسه، ص 383.

(44) المصدر نفسه، ص 385 (والجملة الأخيرة في الفصل) انظر ص 387 : «كان يمشي نحو هذا اللا شيء».

(45) *H*. 1, 1, pp. 386-387. انظر التفسير بمعنى معاكس لهذه المحطة من قبل كافكا والتعليق عليه من قبل: Michel Henry, *L'essence de la manifestation* (Paris: [s.

أقصى: هو ذا الإنسان (Ecco homo)! هذا الطفل هو نحن، هو الإنسان بذاته، مصغراً إلى جوهره الأشد عرياً.

وبعد ذلك وُصف لنا وعيه المُبهم والشروعي: «لا يُعد بتاتاً فهم الوقائع من الطفولة. كان يدرك الانطباعات من خلال تضخيم الرعب، لكن دون أن يربطها في ذهنه ودون أن يبدي رأيه. كان يذهب أينما كان وكيفما كان؛ كان يركض بقلق مصحوباً بصعوبة في التفكير»[46]. أول تناقض يتمركز في هذا الوضع، مرتبط بالحدث الرهيب الموصوف في الفصل السابق، أي أنه قد واجه الموت على شكل قبيح لجثة مشنوق وهو في مساره نحو اللا شي. وإنه تناقص بين «البحث و«الهرب»: «سابقاً كان يبحث، وفي الحاضر كان يهرب. لم يكن يشعر بالجوع ولا بالبرد، فقد كان خائفاً (...). كان الهرب الآن يستحوذ على تفكيره. الهرب من ماذا؟ من كل شيء. فقد كانت الحياة تبدو من حوله من كل حدب وصوب كجدار مخيف. لو كان يقدر أن يهرب من الأشياء لكان قد فعل ذلك. إلا أن الأطفال لا يعرفون بتاتاً فَضّ السجن الذي يدعى الانتحار» (لقد أخطأ هوغو في ذلك، للأسفّ) والليل المنفتح يُغلق بجدار، إنه يهرب دون أن يكون هناك مكان للهرب، وكل جائز مغلق أمامه لصغر سنه. وتنشأ المأساة، مع هذه الحبس غير المعقول في المفتوح، بنغمية غنوصية (أي مكان خارج العالم (Anywhere out of the World)، كما سيقول بودلير (Baudelaire)). تكمن نهاية الرواية في بدايتها، مع إدخال هذا

---

n.], 1963), t. 1, p. 361,

«يقول كافكا، من الحظ ألا تقدر الأرض التي تقف عليها أن تكون أوسع من القدمين التي تغطيانها».

(46) *H*. 1, 1, 7, p. 394, comme pour ce qui suit.

البُعد الغامض، الأخاذ بشكل عميق لدى رجل مثل هوغو، يقف ضمن تأكيد شديد القوة للحياة: فكازيمودو ينتحر وسينتحر غوينبلين وكذلك جيليات، فقط جان فالجان ضمن الروايات العظيمة، سيعرف موتاً هادئاً ومنيراً[47]. قد يكون «جدار الحياة المخيف» أقوى من هؤلاء الرجال على الرغم من أنهم شديدو القوة.

وعندما يتغلب الطفل غوينبلين على خوفه في هذه الصفحة ذاتها، يصف هوغو فكره الشروعي: «لو كان بعمر يُمكنه فيه أن يستكشف نيته، لكان قد وجد في داخله ألف بداية أخرى للتأمل، لكن تفكير الأطفال ناقص، وعلى الأكثر هم يشعرون بالطعم المرّ الخلفي لهذا الشيء المظلم بالنسبة إليهم والذي سيدعوه الإنسان فيما بعد بالاستياء». ثمة استباق ثان في الصفحة ذاتها، بما أن الاستياء سيصبح محرك معركة غوينبلين الذي أصبح راشداً ولورداً. وبعد ذلك بقليل، يتأمل هوغو الفرق بين فكر الطفل والراشد، ويعرض القانون الذي سيطبقه السرد بذاته: «... تعود ذكريات العمر الفتي لتظهر تحت الأهواء مثل الطِرس المشطوب»[48]. وإذا كنا هنا قد أسهبنا في الكلام عن بداية **الرجل الذي يضحك**، فذلك بسبب سمتها كحكمة والتي يلح عليها هوغو بذاته: «كان الطفل يوجه نفسه باذلاً أفضل ما يستطيع من الجهد. فالمصير برمته هو ملتقى طرق. واختيار الاتجاه رهيب، كان لدى هذا الكائن الصغير الخيار بين الحظوظ المبهمة قبل الأوان». لدينا هنا الوضع النموذجي الأصلي

(47) J. Seebacher, «La mort de Jean Valjean,» *Centenaire des Misérables* (Strasbourg: [s. n.], 1962),
يشرح أنه صحيح أن موت جان فالجان هو نوع من الانتحار ص 83، لكن ذلك لا يبدو مقبولاً. فهو كذلك محطم مادياً.

(48) *H*. I, 1,7, p. 395, comme pour ce qui suit.

أو المصفوفي[49]. غير أنه وما هو أشد إثارة للاهتمام هنا، هو هذا الوضع الأصلي الذي يتضمن ليلتين، ليلة في الخارج وليلة في الداخل.

لا شيء يُرى من الخارج، إلا أهوال تنبثق أحياناً من الظلام، مثل «هذه الأشياء من الظل»، التي كان فيكتور هوغو يراها وهو يتنزه فوق جُرف ديب[50]، والتي كان على ما يبدو القليل من سكان ديب يلمحها، ولا يُري شيئاً مهماً من الداخل، في الوعي الشروعي وكما لو أنه متيبس والذي هو وعي شخصياته العظمى. لدى دراسته تكوُّن **البؤساء**، بيَّن ج. غودون (J. Gaudin) سيادة الليل: «المشاهد النهارية النادرة تبدو أنها قد اختفت أو أنها حُرمت من النور»[51] وفي مكان آخر: «قد تراودنا الرغبة في قول إن البؤس، مثل كتاب **الراين** (*Le Rhin*)، هو كتاب ليلي، إذ إن الضوء النهاري لا يلعب فيه أي دورٍ على وجه التقريب، وأهم المشاهد تحدث جميعها إما عند الشفق أو حتى في قلب الليل[52]. لكنه ليس شيئاً بالنسبة إلى الليل الذي يتسلط على وعي جان فالجان، فضلاً عن ذلك كلّ منا يعرف **أغاني الشفق** (*Les chants du crépuscule*). سيصبح

---

(49) وهو يشبه الشرط الإنساني حسب باسكال، Pascal, *Pensée* (Paris: Le Guern, [s. d.]), p. 184, «الإنسان الضال في هذه الزاوية من الكون دون أن يعرف من وضعه فيه وماذا جاء يعمل فيه وماذا سيصبح عندما يموت»، «الإنسان بلا نور متروك لذاته»، كما لو أنه وُضع نائما فوق جزيرة خالية.

(50) France et Belgique, OC, *Voyages,* p. 646.

(51) J. Gaudon, «Je ne sais quel jour de soupirail,» *Centenaire des misérables*, p. 151.

(52) J. Gaudon, *Le temps de la contemplation,* p. 139, انظر: B. Leuilliot, «Présentation de J. Valjean,» *Centenaire des Misérables*, p. 63, «انخساف النجوم يرافق دوماً حلم يقظة جان فالجان وحركاته» وذلك حتى موته ذاته.

الظلام والارتباك في وعي غوينبلين الخيط الناظم بين الأحداث في رواية **الرجل الذي يضحك**، بمجرد أن يصبح البطل راشداً، وعندما سيتعرض لإغراءات جنسية. فلنستشهد دون أن نشمل ببعض الأمثلة الدلالية: «لم تكن تأتيه أي من هذه الأفكار في حالة الإحكام. لقد كان الضباب يكمن في أعماقه. وكان ذلك يغير بكل لحظة نطاقه ويتذبذب. لكنه كان عمق الظلام»[53]، يختم الروائي بعد وصف اضطراب غوينبلين عندما لمح بين الجمهور «المرأة». وبعد ذلك حين استلم رسالة منها، لم يفهم غوينبلين شيئاً مما يحدث له: «لم يكن يوجد في ذهنه حتى ما يلهب ثمة تخمين، فهو لم يكن يعرف الكثير عن التربة التحتية الاجتماعية التي كان يعيش فيها؛ ومع ذلك كان يرى من الظل. وأدرك أن كل هذا الضياء كان مظلماً. هل كان يفهم؟ كلا. هل كان يخمن؟ كذلك أقول»[54].

أتذكر هذه «التربة التحتية الاجتماعية» بالصفحة الرائعة من **البؤساء** التي عُلق عليها مراراً، حيث جان فالجان، «في أسفل هذا الغموض، وحيث لم يعد هناك نظر»، يشعر بالثقل الساحق للتكوين المجتمعي الموصوف بالنسبة إليه على أنه تكديس متاهي وغير مفهوم[55]. علينا أن نتذكر أن عنوان رواية أراغون (Aragon) الجميلة **مسافرو الطبقة العلوية في الحافلة** (*Les voyageurs de l'impériale*) مجازي: فهؤلاء الموجودون في أعلى المركبة يتقدمون دون أن يعرفوا كيف، ولا ما هي آليات هذه الحركة، ضمن غباوة وعدم مبالاة الأغنياء، مما يفرض، وحسب تفاؤل قابل النقاش، أن الموجودين في الأسفل يفهمون بشكل أفضل ويعرفون ماذا يحدث. لدى هوغو حس أكبر للواقعي وللشفقة: إذا

(53) *H*. II , III, 8, p. 593.
(54) *H*. II, IV, 1, p. 605.
(55) *M*. I, II, 7, p. 75.

كانت النظرة من الأسفل نحو الأعلى تحمل في ذاتها، من خلال «عمل السلبي»، قدرة مفهومية قوية، فلا يمكن أن يكون الحال كذلك على الفور ولا أن يكون شائعاً. فكل الناس ليسوا جان فلجان. والارتباك الذي يعيش في وعي شخصيات هوغو هو ليس نتيجة ميتافيزيقيته ومذهبه في الإنسان فحسب، بل هو كذلك وعلى وجه اليقين ظلام ناتج اجتماعياً ومعتنى به، وعدم فهم يشكل بؤساً نفسياً ضمن البؤس ذاته، وإذلالاً حميمياً تحت الاذلال الخارجي.

عند وصفه «اضطراب» غويبلين- وهو حقاً «عاصفة تحت جمجمة»، والموصوف بشكل دقيق، يسجل هوغو: «تحت بعض النسائم العنيفة لداخل الروح، يكون الفكر سائلاً. فهو يضطرب وينتفض ويخرج شيئا ما شبيهاً بهدير الموجة الأصم. ... ظلٌّ وتشتيت، كل هذا، الذي يكمن في الهاوية، يكمن في الإنسان»[56]. هذه «الفوضى» الداخلية[57] هذا الانبثاق لما لا ينطق به وما لا يُدرك هو أكثر حسماً من (Stream of Consciousness) تيار الوعي اللاحق المعبر عنه لفظياً بشكل مستمر. ينتج عن ذلك تمييع شديد للفكر. فهوغو لا يطابق بين التفكير والكلام إلا لاستكشاف حدود الفكر كما الكلام: «ثم كان يسود في داخله الصمت. ويمسك حينها رأسه بين يديه بنوع من الانتباه الكئيب، شبيه بتأمل منظر في الليل. فجأة تنبه إلى شيء وهو أنه لم يعد يفكر. فقد كان حلم اليقظة عنده قد وصل إلى تلك اللحظة السوداء حيث يختفي كل شيء»[58]. وعي الأحاسيس الاستذكاري هذا يفرض كما روح أفلوطين (Plotin) الضائعة في نشوتها، لكن من خلال حركة باتجاه معاكس، لقد تجاوزنا

---

(56) *H*. II, IV, 1, p. 607.

(57) *H*. II, VII, 1, p. 685: «Le cœur humain, ce chaos».

(58) *H*. II, IV, 1, p. 607.

لحظة لا يمكن قياسها حيث لم نعد نفكر حتى بأننا لم نعد نفكر[59].

هنا غياب للوعي، وتبديد أو تشتت في مكان آخر. «هناك هزائم للأفكار كما أن هناك هزائم للجيوش؛ والتجمع لا يتم على الفور. نشعر أننا مشتتون نوعاً ما. نحن نشهد تشتتاً غريباً لذاتنا»[60]. فقبل علم النفس الذي يبحث في هذه الظواهر لهروب الأفكار وتبدد الشخصية، وصف هوغو الكسر الحميمي للوعي. على الرغم من أنه تظهر صفحات أن الجنون الذي انفجر في أخيه ليس غريباً عنه في جوهره. ماذا يهمنا في أمور يصعب تصديقها ميلودرامية، وفي إسراف للسرد، إذ كانت جميع هذه الأحداث ليس لديها هدف سوى أن تضع الشخصيات في مواضع حيث تتوارى كل مفهومية، وحيث هوغو يقدر أن يتوصل إلى موضوعه الحقيقي والرائع، وهو اظهار مغامرات الوعي بالفعل؟ كما يقول ذلك هو بذاته: «الخيال هو غطاء للوقائع ... والميثولوجيا غير المعقولة والخيالية في الظاهر، هي وعاء الواقع»[61].

لنعد إلى غويبلين الذي لا يزال مندهشاً. إنه يخضع إلى النزوات القاسية للدوقة جوزيان، غاويته، والتي أغرته حين لم يكن سوى مهرج مسخ، وصدته عندما ثُبتت هويته كلورد، وكانت الملكة تهيِّئُه كزوج – تحول مفاجئ جدير بالصفحات الأكثر مغامرة لدوماس (Dumas) الأب – «بقي غويبلين وحيداً»[62]. هذه الوحدة هي مكان لشكل ما أقصى لهذه الحالات القصوى للوعي، السحق. من الذي استطاع في أدب اللغة الفرنسية أن يصف وعياً مسحوقاً، إن لم يكن هنري ميشو (Henri Mi-

(59) Plotin, *Ennéades,* VI, 7, 35 (Henry-Schwyzer).
(60) *H.* II, V, 4, p. 651.
(61) *Promontorium somnii*, p. 653.
(62) *H.* II, VII, 5, p. 703, comme pour ce qui suit.

chaux) فيما بعد؟ «كان سحق الأفكار عنده في ذروته. كان ما يفكر فيه لا يشبه الفكر. كان ذلك ثمة بث وتشتت، والقلق من أن يكون ضمن غير المفهوم. كان ثمة شيء فيه يشبه اللواذ بالفرار بالحلم». وكانت في الواقع الأحداث تتوالي بالنسبة إليه «مفهومة من قليل إلى أقل». كان حتى هذه اللحظة في الحلم، لكنه كان يرى فيه بوضوح. والآن كان يتحسَّس طريقه فيه. لم يكن يفكر. حتى أنه لم يكن يستسلم للحلم على الإطلاق. كان يقاسي». يصبح ضياع معنى العالم ووحدته، ضياعَ معنى الأنا ووحدتها. حتى في ذاته، لم يعد غويبلين سيد شيء. فالفوضى تثور وتنهض، من الخارج كما من الداخل. أن يكون هذا المصطلح «سحق» ثقيلاً جداً بالنسبة إلى هوغو، فهو يُبين أن بعد هذا السحق للوعي، سوف يعاني غويبلين من سحق ثان سيكون سحقاً اجتماعياً. وعندما ينتهي خطابه السياسي في مجلس اللوردات بزوبعة من الضحك– وهي مناسبة لتأمل هوغو دور السخرية السياسي والأيديولوجي – اختفت كذلك كل المعالم. «كان غويبلين يشهد الكسر النهائي لمصيره من خلال موجة من الضحك. كل هناك العضال. فقد ننهض ساقطين لكننا لا ننهض مسحوقين. هذه السخرية الحمقاء والمطلقة سحقته. لا شيء ممكن من الآن فصاعداً»(63). فقد انتصرت الفوضى، على خلاف عنوان المسرحية التي كان يمثل فيها ذات مرة. «اجتماع بابتهاج هو كبوصلة مفقودة. لم نكن نعرف إلى أين نذهب ولا ماذا نفعل. كان يجب أن تُرفع الجلسة».

لم يعد لدى غويبلين، وقد سُحق في وعيه وفي شخصه الاجتماعي، ثبات ولا مكان يكون فيه. فالغرق هو مستقبله الوحيد. هذه الإبادة الأخلاقية تشير في آن إلى السحق الأول والضياع الذي كان غويبلين

(63) *H.* II, VIII, 7, p. 746.

قد عرفه في إغوائه. سبق وذكر موضوع البوصلة ومصطلح «العضال». «من البوصلة لن يعود لديه شيء منها. ثمة يقين واحد أمامه، هو هذه المرأة. نحن لا نعلم أي سعادة عضال كانت تتفتح، وهي تشبه الغرق. لم يعد يوجد اتجاه ممكن. ثمة تيار لا يقاوم، والعثرة (...). يمكن للإنسان أن يتعطل مثل السفينة. والمرساة هي الوعي. شيء حزين أن يكون من الممكن أن يتكسر الوعي»[64]. لكن كل شيء مثل **الفردوس المفقود** (*Le Paradis perdu*) لميلتون (Milton)، وحلم حواء الذي أثاره الشيطان هو ما سماه المعلقون الإنجليز «سقوط ما قبل السقوط»، غويبلين لا يقدر أن يكون مدفوعاً على هذا النحو من قبل قوة لا تقاوم إلا لأنه كان مذنباً منذ البداية، وذلك لأنه رضي بالشر داخلياً عن طريق حلم اليقظة. هوغو، ومن خلال استعادة إرث اتجاه الوعي الكاثوليكي، حيث مسألة الرضى حاسمة، يعرف هو كذلك أزهار الشر. يتبع المشهد الرؤية الأولى «للمرأة» على الملأ. «يمتلك حلم اليقظة غموضاً ونفاذ رائحة ما(...). وهو أحياناً إسهاب لفكرة سامة أو انتشار لدخان ما. يمكن أن تسممنا أحلام اليقظة كما تسمننا الزهور، إنه انتحار مسكر ورائع وشنيع، وانتحار الروح هو التفكير بالشر، وهذا هو التسمم»[65]. نصبح «متواطئين»، ونحن نعيش تقريباً في الغش الذي يمارسه (أي حلم اليقظة) على الوعي». تصف جيداً السمة النافذة والفتانة والجوية للرائحة مقاربة هذه التجربة الحالمة. هذا التسميم للوعي بفعل ذاته، المفكر فيه في التعبير «انتحار الروح»، هو بداية داخلية كلياً للقدر الحتمي. لدينا شعور أن انتحار غويبلين النهائي بالنسبة إلى هوغو ـ والذي تبع موت ديا النقية، يكفر ويتجاوز ويصلح «انتحار الروح» هذا. لكن خطر الموت الداخلي بالنسبة إلى هوغو ليس مرتبطاً حصرياً بالشرّ وبالإغراء.

---

(64) *H.* II, VII, 3, p. 694.

(65) *H.* II, III, 8, p. 592.

من الممكن أن يبدو الخطر بشكل آخر، في ممارسة الفكر ذاته، ولا يزال لحلم اليقظة أو بشكل أدق «الحلم». يتأمله هوغو في كتابة الرائع (*Promontorium somnii*) والذي ترجمه هو بذاته بـ «رعن الحلم»[66]. إن الحلم الثقيل والطوباوي والخرافي والذي ينتظم وفق محور عامودي («التخلي عن السطح» من أجل الصعود والنزول) مفكر فيه بطريقة احتضارية جداً: «فقط لا تنسوا هذا: يجب أن يكون الحالم أقوى من الحلم. وإلا فهناك خطر. كل حلم هو صراع»، ويواصل هوغو الكلام المثير للاهتمام تماماً: «لا يتطرق الممكن إلى الواقعي دون أن نعرف ما الغضب الغامض». فهو ينطلق عن وجه آخر للممكن مختلف كل الاختلاف عن الوجه الذي ذكره هايدغر في **رسالته حول الإنسانية** (*Lettre sur l'humanisme*) من خلال الحديث عن «القوة الهادئة (Stille Kraft) للممكن». إذ إن الممكن هنا الطوباوي في الأساس، وهو الذي ينزع من الواقعي حقوقه وهو الذي يفككه ويقدر أن يفكك كذلك الحالم. ثمة خطر للموت في هذا الصراع: «لدى حلم اليقظة موتاه، وهم المجانين، نصادف هنا وهناك في هذه الظلمات جثثاً للذكاء. تاس (Tasse) وباسكال (Pascal) وسويدانبورغ (Swedenborg). هؤلاء المنقبون عن الروح البشرية هم قُصَّر معرّضون بشدة للخطر. تحدث كوارث في هذه الأعماق. هناك طلقات نارية غزيرة»[67].

هذا الهبوط في أعماق الروح هو هبوط يَدورُ ويتسع. إنه الموضوع

---

(66) *Promontorium somnii*, pp. 652-653, comme pour ce qui suit.

(67) إن حضور باسكال الذي ليس لديه شيء من الجنون يفاجئ، لكن بعض النوادر المشكوك فيها قد اعطته هذا الصيت في القرن التاسع عشر، كما نرى في الهاوية (Le Gouffre) لبودلير وفي **أزهار الشر** التي تستعيد الموضوعاتية الهوغوية للهاوية واللانهائي. كذلك ينتج المجتمع موتاه – الأحياء، انظر: *M*, 1, II, 8 , p. 78. من المؤكد أن موت الروح هذا بمعنى آخر، قد أتى من الإنجيل، انظر: *Matthieu*, VIII, 22.

شديد الأهمية لـ «الخط الحلزوني». تقول الصفحة ذاتها: «الأنا هناك، إنها الخط الحلزوني المدوخ». منذ أكثر من ثلاثين سنة قبل ذلك، وفي قصيدة **أوراق الخريف** (*Les feuilles d'automne*)، «منحدر حلم اليقظة» والذي أشار جميع مفسري أعمال هوغو إلى طابعه التدشيني[68]، كان يقول في ذلك الحين عن الفكر:

الخط الحلزوني عميقٌ، وعندما نهبط فيه

فإنه يتمدد باستمرار وسوف يأخذ بالاتساع

وفي التأمل النهائي المنفرد لغوينبلين، نجد ثانية أيضاً: «الجحيم والأفعى وحلم اليقظة يلتفون حول بعضهم البعض. كان غويينلين يهبط الحلزونات الضريحية للتعمّق الفكري»[69]. وُضعت النهاية قُبالة البداية التي تم تحليلها أعلاه: هو مهزوم في الوقت الحاضر، في حين أنه «عندما كان طفلاً، كان يصارع الليل ولم يكن أقوى منه»[70].

إن حياة الوعي مهددة دائماً إذن بكوارثَ متنوعة، تسمم واختناق وانفجار غازي وانتحار وسحق وغرق، ولا يمكن شرعاً الإفلات من احتماليتها بما أننا نحن بذاتنا الهاوية والحلزون والخطر. من المؤكد أن ذلك يغير من طبيعة المونولوج الداخلي: هذا الكلام الناتج عنا يأتي من الصمت ويذهب إلى الصمت ويصل به الأمر إلى أن يمنع نفسه

---

(68) P. Albouy, p. 192 et surtout J. Gaudon, pp. 47-51,
الذي يذكر بالأهمية الكبيرة التي كان بودلير يوليها لهذه «القصيدة المسكرة».

(69) *H*. II, IX, 2, p. 762 et dans: *M*. II, VIII, 9, p. 450,
حول جان فالجان الذي «كان يهبط ببطء في حلزونات حلم اليقظة التي لا قاع لها».

(70) *H*., Ibid., p. 761.

ويخرس أو أن يتوقف عن الكلام بذاته إما من تلقاء نفسه أو تحت ضغط الأحداث. ويتخذ فكرنا الأشكال التي تفلت من الكلام. يشير هوغو إلى أن لكل شخص نقطة قطيعة خاصة به: «كان يشعر في قرارة نفسه، في موقع التصدعات المحتملة، ولدينا جميعنا هذا الموقع، بصدمة لضعف الإرادة»[71]. لا يستطيع المونولوج الداخلي أن يعيد حركة الوعي كلياً، وذلك بسبب هذا الصمت، وفي الوقت ذاته بسبب التبدل الذي نمرّ تبعاً له من حالة إلى أخرى: «يكاد يكون من المستحيل التعبير وضمن حدوده الدقيقة عن التطورات غير المعقولة التي تحدث في الدماغ. وتكمن سيئة الكلمات في أن لديها نطاقاً أكثر من أفكار. فجميع الأفكار تختلط بجوانبها؛ أما الكلمات فلا. يفلت منها دائماً بعض الجوانب المشتتة من الروح. ولدى التعبير حدود أما الفكر فلا حدود له». لا يسعنا أن نكون أكثر وضوحاً. وتلطيخية[72] هوغو في عمله التصويري، يعطي صورة مثالية عن غياب النطاق هذا. قد يقول البعض أن المونولوج الداخلي في القرن العشرين، وعلى وجه الخصوص منولوج جويس، سوف يغامر في هذه المناطق، وذلك بفضل هذه التغيرات الشكلية التي لم يكن بالإمكان تصورها في ذلك الحين. غير أنه لا يمكن أن تسود هذه الرؤية «التقدمية» إلا إذا برهنا أن الأمر يتعلق بالمناطق ذاتها وبالاحتمالات المدوّخة ذاتها – برهان لا يزال علينا القيام به. وفيرجينيا وولف هي تلك التي تذهب بعيداً بلا شك نحو غياب النطاق، وتصوّر بصورة مأساوية أفكار هوغو حول الغرق الداخلي.

على أي حال، وللتخفيف للحظة من ثقل الجو، يمكن لمثال أدبي

(71) *H*. II, III, 8, p. 594, comme ce qui suit.

(72) التلطيخية هي أحد اتجاهات الفن التجريدي من منتصف القرن العشرين، تعتمد الرسم باللطخات (المترجمة).

بسيط أو لمثال – ضد أن يوضح الجرأة الهوغوية. يتعلق الأمر بصفحة من صفحات جورج ميريديث (George Meredith) في أشهر رواياته **الأناني** (*L'égoiste*) والتي ظهرت في العام 1879، أي خلال حياة هوغو. فقد أسند إلى بطلته كلارا ميدليتون المونولوج الداخلي التالي: «ولو تزوجت، وماذا إذاً... ماذا سيشرفني إذاً؟ أتزوجه كي أكون وفية لكلام الشرف التي قطعته على نفسي، وإذا كان الأمر كذلك إذاً!...» والحقيقة البسيطة أن هناك إضمارين، أو جملتين غير مكتملتين تقود ميرديث المعروف كثيراً في بلده وبلدنا بفطنته الشديدة إلى هذا التبرير: «خمول غير محتمل جعلها تتنهد بعمق؛ هو مكتوب كما فكرت به؛ كانت تفكر بطريقة ناقصة، كما تفعل الفتيات الشابات وبعض النسوة أيضاً. إن ظل الذكر الأناني في غرفة قلبهن يوقفهن عند حدّهن[73] (Overawing Them). ما أكثر الاحتياطات المبهمة لإضمار بسيط! إننا في عالم أدبي آخر.

بعد **الرجل الذي يضحك**، يصل تفحّص المونولوج إلى **عمال البحر**. بالنظر إلى موضوعها المشار إليه من العنوان، مواجهة الإنسان النشطة مع المحيط البيئوي، هذه التحفة لا تقدم الكثير من «العواصف تحت الجمجمة». هي ذي الصراعات دائماً ذاتها مع الهاوية، لكن هنا، «يتجسد الغموض في وحوش»[74]، ويأخذ الميتافيزيقي شكل الفيزيقي. غير أننا نجد في جيليات، هذا الوعي ذاته، الغامض والفظ وغير المفهوم، الموجود في غويبلين وجان فالجان. ها هي في الواقع إحدى

---

(73) G. Meredith, *The Egosit*, chap. XI: “*She Thought in Blanks*».
لقد ترجمت Blanks بطريقة ناقصة، إلا أن الخط الصغير الذي يصل بين كلمتني ممكن يحل مكان كلمة لا نريد كتابتها.

(74) *Tr.* II, IV, 2, p. 282.

أولى الأشياء التي قيلت لنا عنه، في حين «كان عند الحد الذي يفصل بين الحالم والمفكر»، والسلبية والنشاط: «والظل حيث روح جيليات كانت، كان يتألف من عنصرين متساويين كماً، كلاهما كان مظلماً، لكنهما كانا شديدي الاختلاف: فداخله الجهل والعجز، وخارجه، الغموض والضخامة»[75]. طوال الكتاب، يُشدد على هذا الغموض، الذي يناقض مهارته الهائلة كـ «عامل». لكن الأمر يتعلق كذلك بمأساة الروح (والشر!)، لأن الهاويات المحيطية مع الأهوال التي تسكن فيها، هي مرآة هاوياتنا الحميمية. في البحر «ثمة نعاس هناك، على الأقل نعاس ظاهر، لوعي الخلق»[76] - أُخذ الوعي هنا بالمعنى الأخلاقي (هنا تتم في أمان كامل جرائم عدم المسؤولية).

تظهر معضلة سردية من هذا التركيز الشديد على الغموض غير المفهوم لوعي البطل. ما العمل لجعل هذا الصمت يتكلم؟ كيف التغلغل في كهف الوعي هذا؟ ثمة فصل ميتافيزيقي عنوانه (الظل الباطن) (Sub umbra) يعرض لنا التأمل الهوغوي للغموض واللاتناهي والتأمل، في المصطلحات ذاتها التي يستخدمها في كتاباته الفلسفية. ولا يمكن إسناده بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى الشخصية ذاتها. ومع ذلك، ليست المسألة استطراداً. فنحن في قلب الوضع. هو تعليق ملفوظ بوضوح على وعيه غير المفهوم، وشرح لتجربته الحياتية الخرساء. يبدأ الفصل بهذه الكلمات: «أحياناً وفي الليل، كان جيليات يفتح عينيه وينظر إلى الظل. كان يشعر نفسه متأثراً بشكل غريب (...). فضغط الظل موجود»[77]. والتعليق يذكر بالقانون الهوغوي: «النظر إلى الظل لا يعني

(75) *Tr*. I, I, 6, p. 63.
(76) *Tr*. I, VI, 1, p. 152.
(77) *Tr*. II, II, 5, p. 237.

النظر بل التأمل»، ومن خلاله يبرر نفسه بذاته كتعليق. وإذا كان جيليات يتأمّل، فمن الأنسب أن ننسب إليه ما يميز أساساً التأمل: «(...) نحن جزءُ لا يتجزأ من كل مجهول، ونشعر بالمجهول الذي يكمن فينا بأنه يتآخى مع ثمة مجهول موجود خارج عنا»[78].

إن كلمة «يتآخى» حاسمة. فكلا المصطلحان مجهولان، لكن العلاقة بينهما تكشفهما. وإذا كان الأمر على هذا النحو، فإن غير المفهوم والمجهول لا يمكن أن يكونا مجرد حرمان، ولا شكلاً من أشكال عوز الوعي، فهما ضرب من ضروب المشاركة في العالم الذي هو التأمل، حيث المتأمل لا يقدر أن يصير ما يتأمله إلا لأنه كانه من قبل، وإلا لأن الظل الكامن فيه كان قد ذهب من قبل لملاقاة الظل الكوني. نقترب بالتدريج من نهاية الفصل، وما قد يتكبّده جيليات: «أمام اللاتناهي، «ينسب إلى ذاته خلوداً ضرورياً، من يعلم؟ خلودُ ممكن، الشعورُ في الفيض المذهل لطوفان الحياة الكونية هذه، بالعناد غير القابل للغرق للأنا! والنظر إلى النجوم وقول: إنني روح مثلكم! والنظر إلى الظُلمة وقول: إنني هاوية مثلك!» ومن خلال الليل ندخل إلى ليل جيليات، ونستطيع أخيراً سماع حفيفه، لأن «الظل هو صمت؛ لكن هذا الصمت يقول كل شيء»، في أنواع تأتأت الفعل» (غير المفهوم). إن كلمة غير قابل للغرق، المتعلقة بالأنا، تستدعي التفكير. وليس من ذكريات الطفولة الأولى، كما وردسورث (Wordsworth) من قبله، يتلقى هوغو **إيعازاته بالخلود** (*Intimations of Immortality*) (وبالتالي مما يعرض استمرارية الهوية)، لكن من مكان الخطر الأعلى بالنسبة إلى هويتنا ذاتها: تأمل اللاتناهي الإلهي والكوني الذي ينشلنا من كل جانب. يجب

---

(78) Ibid., p. 239 et p. 240 pour ce qui suit.

أن نؤخذ ونُحمل من قبل ما وُصف هنا على أنه «طوفان» كي نتمكن من اكتشاف «غير القابل للغرق»[79]. وكما كان هولدرلين (Hölderlin) يقول، في الخطر ينمو ما يُنقذ. والثقل الذي كان يبدو أنه يسحق الأنا أو يغرقها هو في الواقع يرفعها ويكشف لها عن قوته الخاصة. إنني سفينة نوح الوعي في طوفان الحياة الكونية. على ماذا كان هذا الشرحُ شرحاً؟ على الثقل الذي كان يشعر به جيليات[80]. وبهذه الكلمات الأخيرة للفصل والتي نعود فيها إلى السرد: «كل ذلك، وقد زاد بفعل الوحدة، يثقل على جيليات. هل كان يفهمه؟ لا. هل كان يشعر به؟ نعم. فقد كان جيليات عقلاً كبيراً مضطرباً وقلباً كبيراً متوحشاً؟

وفيما يتعلق بالوعي، يوجد فصل آخر من **عمال البحر**، ذو أهمية كبيرة عنوانه «داخل هاوية، نيِّرة»[81]. يتعلق الأمر في الواقع بـ **عيد غطاس انتيابي للشر الجذري**. عندما اعتقد الخائن كلوبان أنه قد ربح ضربته، وذلك لأنه تسبب في غرق السفينة، مما سيتيح له الاستيلاء على الأموال، تغيّر وجهه: «أصبحت عينه الكئيبة التي كان يُخال أنه يُرى في عمقها حاجزاً، عميقةً ومرعبة، والوهج الداخلي لهذه الروح سوف ينعكس فيها. وللضمير، كما للطبيعة الخارجية، توتره الكهربائي. (...) هي العاصفة السعيدة، وهو الفجر الوعيد. وذلك يخرج من الوعي الذي أصبح ظلاً وسحابة. «إنه «انفجار» وبعد ذلك «ثوران»: «ثورانٌ

---

(79) *M*. IV, III, 3, p. 702,
حيث ثمة جملة طويلة تصف الحركة المستمرة في «التبادلات الكونية الواسعة» لـ «الحياة الكونية» التي سوف تذيب كل شيء، إلا هذه النقطة الهندسية، الأنا.

(80) يوجد ثمة ثقل للعالم الاجتماعي، ليس ضرورياً في ما لديه مما يسحق، انظر: *M*. I, II, 7, p. 76.

(81) *Tr*. I, VI, 6, pp. 168 sq.

منافق، أيّ فتحة لفوهة بركان غير قابلة للمقارنة معه»[82]. ما هو غامض وعنيف وسيّئ العادة يكتسي ويختفي ويصبح هنا مرئياً، مرئياً بشكل كلي وفاحش. فالسرد يقدم تخيّلاً لما يمكن أن يفعله إبليس وحده، ولما يمكن أن يراه الله وحده. هذه الصفحة، وقبل دوستويفسكي وبيرنانوس، هي واحدة من أقوى الصفحات في الأدب حول الشيطاني. «أصبح عمق الشرّ مرئياً على هذا الوجه (...) وقلع القناع، أي خلاص! فوعيه يستمتع برؤية نفسه عارياً بشكل قبيح ويستحم بحرية دنيئة في الشر. ويصبح قيد احترام إنساني طويل في نهاية المطاف مصدر إلهام جنوني بالنسبة إلى الوقاحة». يشدد هوغو على هذا الطابع الظهوري لهذه النشوة الجهنمية: «لم يحدث أي شيء من هذا المثيل على الإطلاق في وعي إنساني»، إذ إن «جميع النشوات الممكنة في الجحيم، كانت لدى كلوبان في هذه الدقيقة». في الواقع هذه الكثافة الحادة للزمن المُعاش هي بالغة الخطورة. هذا الحلم للشفافية الفاحشة للوعي السيئ في الوجه هو فعلاً حكمٌ في ذاته، مثل الروح العارية لجورجياس (Gorgias) لأفلاطون. إلا أن هذا العري الانتشائي للوعي (ما كان يجب أن يبقى في الهاوية ظهر في وضح النهار) لا يزال هنا غير مفهوم إلى حد ما: «كان لدى كلوبان كلّ هذا الظل للأفكار المشوشة. كان قليلاً ما يشعر بها لكنة كان يتمتع بها كثيراً». وكما نتذكر فإن مخلوقاً من الهاوية سوف يأكل مخلوقاً آخراً...

قبل الانتقال إلى **البؤساء**، من الأجدر الوقوف للحظة عند كتاب الحيوان النفسي لفيكتور هوغو. إن أصل الكتاب قديم، إلا أنه جدّده ضمن رؤية هذيانية ومرعبة. نتذكر الصفحة المستشهد بها أعلاه حيث الدب أورسوس يُخرج من صدره أوركسترا الصوت الإنساني

---

(82) Ibid., p. 169 et p. 171.

والحيواني برمتها المتضمنة فيه. والأمر يتعلق بشيء أخطر من مجرد مشهد، إذ إنه يوجد فينا ما هو حيواني. يقول مقطعٌ شهير من **البؤساء**: «ليست الحيوانات شيء آخر سوى أوجه لفضائلنا ورذائلنا، الشاردة أمام أعيننا والأشباح المرئية لأرواحنا. يبينها الله لنا كي يجعلنا نفكر»[83]. وإذا توقفنا هنا، فسنكون ضمن تقليد حاضر في كل مكان، والذي يؤسس كتب الحيوانات من إيسوب (Esope) إلى لافونتين (La Fontaine). والطابع الأخلاقي لهذه الرمزية مصور بفخامة من قبل آباء الكنيسة والتقليد القروسطي والذي على الرغم من ذلك يرفض كل تقمص. في كتابة حول **بيكو ديلا ميراندولا** (*Pic de la Mirandole*)، يقدم هنري دو لوباك (Henri de Lubac) مختارات هامة عنه تحت عنوان «بروتيوس عند آباء الكنيسة» و«بروتيوس في العصور الوسطى»، الذي يتتبعه مع ثقافته الضخمة حتى أيامنا هذه[84] – وميشليه (Michelet) على وجه الخصوص لديه حديقة حيوانات إنسانية جذبت حولها اهتمام رولان بارت بعد آخرين.

إلا أن هوغو يذهب أبعد من ذلك: إن رؤية الروح عارية، تعني رؤية حيوان أو حتى عدة حيوانات. «في اعتقادنا، لو كانت الأرواح مرئية للعيون، لكنا رأينا بوضوح هذا الشيء الغريب والذي هو أن كل فرد من أفراد الجنس البشري يتطابق مع جنس من أجناس المخلوقات الحيوانية، وقد يكون بمقدورنا التعرف بسهولة على هذه الحقيقة التي بالكاد استشفّها المفكر، وهي أن جميع الحيوانات من المحار وحتى النسر ومن الخنزير حتى النمر، موجودة في الإنسان وأن كلاً منها

---

(83) M. I, V, 5, pp. 135-136, comme pour ce qui suit.

(84) H. De Lubac, *Pic de la Mirondole* (Paris: [s. n.], 1974), pp. 184- 219. Hugo et bien sûr cité.

موجودة في إنسان ما. وفي بعض الأحيان العديد منها موجود معاً في إنسان واحد». (كل ذلك يفيد كمقدمة للتأكيد على أن جافير هو «كلب ابن ذئبة»، عنده «وجه إنساني») وهوغو الذي لا يريد عرض كل معرفته النفساوية[85]، ولا فكره عن التقمص، يضيف هذا «التحفظ»، الذي وفقاً له كل شيء قيل «دون استباق السؤال العميق حول شخصية الكائنات السابقة واللاحقة التي ليست هي الإنسان. لا تسمح الأنا المرئية بأي شكل من الأشكال للمفكر أن ينكر الأنا المستترة». ومما يشير بعبارات واضحة إلى أن الروح الإنسانية التي تعاني وتُكفر («الأنا المستترة») تقف تحت «الأنا المرئية» للشكل الحيواني. وتحولات أوفيد (Ovide) ليست شيئاً بجانب تحولات فيكتور هوغو. «ما يقوله فم الظل»، في **التأملات** (*Les Contemplations*)، يقدم وصفاً رهيباً عن ذلك: الروح الساقطة تسقط من الإنسان في الحيوان، ومن الحيوان في الشجرة، ومن الشجرة في الحجر، باقية روحاً على الدوام و

... من خلال القضبان

من الغريزة، وهي تعوق تنهدات شاحبة

لا يزال لديها الصوت، والاندفاع وحدقة العين

تلمح الروح من بعيد بصيص نور أبدي

نجد ثقلاً، هو ثقل أشد رهبة بكثير من ذلك الذي كان يثقل على

---

(85) أي التأكيد على أن كل شيء وحتى الحجرة حية، كما بالنسبة إلى أفلوطين أو نيرفال (Nerval)،

حول هذا انظر: Albouy, *La création mythologique chez V. Hugo*, pp. 197-202, الذي يقلل إلى حد ما. لكننا نقدر أن نتحول إلى «حيوان وحشي» بسبب الظلم الاجتماعي، انظر: *M.* 1, II, 7, p. 74.

جيليات، والذي يبين لنا العكس الرهيب للطابع غير القابل للغرق للأنا، التي لا شيء يقدر أن يدمرها.

وتحت هذا الثخن للمادة والليل

وثمة شجرة وحيوان وحجر وثقل لا شيء يرفعه

في هذا العمق الرهيب، ثمة روح تحلم!

إنه لأمر أشنع بكثير مما هو عليه في **التحول** (*La métamorphose*) لكافكا (Kafka) حيث إن البطل يستطيع على الأقل، من خلال الموت، النجاة من وضعه كحشرة. صحيح أنه سيكون هناك نهاية لما هو تكفير: يكتب هوغو عن فيريس، الذئب في شكل رجل والذي أصبح رجلاً في شكل رجل:

ينزل مستيقظاً في الجانب الآخر من الحلم

وتنتهي ضحكته في عمق الغابة بعويل

هذه الرؤى الكابوسية المتجددة من الغنوصية، والعبثية فلسفياً والرائعة شعرياً، تقدم لتوسيع احتمالات الوعي الإنساني بالنسبة إلى هوغو، مثل هذه المغالاة التي لا تقدر الرواية بالتأكيد أن تبينها لنا بما فيه الكفاية، مهما كانت قوّتها الإبداعية. وإذا استطاعت أن تقدم لنا الحيوان في عمق الإنسان، كما فعلت جميع روايات هوغو، فهي لا تستطيع إلا إذا تأرجحت في العجائبي، أن تقدم لنا الوعي الإنساني في عمق الحجر أو الشجرة: فقط الشعر يقدر أن يفعل ذلك. لأن المونولوج الداخلي ليس بالنسبة إلى هوغو خاصية الإنسان، فهو يتمدد ليطول الطبيعة برمتها (أو بالتعريف لا يقدر إلا أن يكون داخلياً): «أي مونولوج مروّع في الشجرة

ذات الأغصان الخضراء!»[86] كتب العالم الجغرافي الكبير إليزيه روكلو (Elisée Reclus) **تاريخ ساقية** (*L'Histoire d'un ruisseau*)، لكن من يقدر أن يكتب على طريقة جويس مونولوج الشجرة؟ هذا هو البُعد الغنوصي وهنا المانويّ لفيكتور هوغو. إن فكرة المعاناة النفسية في الطبيعة، والتي وفقاً لها نتسبب بالألم ونحن نقطف الفاكهة من الشجرة ونحرث الأرض أو حتى نقطع الخبز، كانت في المانوية موضوع انتقادات القديس أوغسطين[87]. لكن ذلك لا يمكن أن يكون موضوع رواية، بالتأكيد يوجد في روايات هوغو أثار من هذه الرؤية، التي تعطي فرادتها وقوّتها لوصفه المناظر الطبيعية والعالم المادي، يوجد ومضات فوسفورية ونظرات تدور في بعض الأحيان نحونا.

حان وقت الوصول إلى **البؤساء**، وإلى جان فالجان على وجه الخصوص، إلى وعي جان فالجان، المظلم والمنير في آن واحد، مكان صراع الظلمات والنور. هذه الشخصية التي نعرف قصتها بشكل دقيق، تبقى غير محددة في كثير من النواحي، وقد ارتُسمت أكثر مما وُصفت، كما كان لبالزاك أن يفعل، ويفعل بفوتران، الشخصية الكبيرة الأخرى المحكوم عليها بالإعدام في الأدب الفرنسي، والتي ينهيها كـ جافير من طراز رفيع. يلاحظ غي روزا جيداً «هذا الغياب شبه العام للشخصية، الذائبة والمبهمة والمجهولة أو ذات الاسم مستعار، والصامتة والمقنّعة أو الشبحية» ويتكلم عن «وجود متحفظ ومعيب وكما لو أنه مطروح»[88]. فإذا كان ففوتران، يفرض ذاته أينما يذهب، فإن جان فالجان هو «مجرد

---

(86) المصدر نفسه، ص 549.

(87) St. Augustin, *Enarrationes in Psalmos*, 140, 12.

(88) G. Rosa, «Réalisme et irréalisme des misérables,» *Lire les misérables* (Paris: [s. n.], 1985), p. 232.

عابر سبيل»، عابر سبيل لا يقوم بشيء سوى العبور، كما يشير إلى هذا ف. برومبيرت (V. Brombert) ضمن تحليل جميل[89] – أنه على كل حال هذا العنوان «عابر سبيل»، الذي كان هوغو ينوي تقديمه إلى الجزء الأول من الرواية – مشيراً أيضاً إلى أنه لا يقوم بشيء سوى العبور وهو يقوم بفعل الخير ويمضي حتى التضحية بذاته وحتى بمحو اسمه (والجزء الأخير الذي يحمل عنوانه اسم جان فالجان، ينتهي باختفاء هذا الاسم: «لا نقرأ فيه أي اسم»، وهو ما قيل في قبره)[90]. لكن إذا كان المفسرون قد تأملوا الأبعاد المسيحية لفالجان، التي أشار إليها هوغو بذاته[91]، فهم لم يلاحظوا، على حد علمي، أن ذلك كان موضوعاً خاصاً **بالكتاب المقدس** بشكل حرفي: *Qui pertransiit benefaciendo*، «هو الذي يمضي وهو يقوم بفعل الخير»، تقول **أعمال الرسل** (*Les Actes des apôtres*) موجزةً ببضع كلمات أعمال السيد المسيح بتعبير فتن مفكرين مسيحيين[92]. الأحرى أن نقول إن الأمر لا يتعلق بالنسبة إلى هوغو، في مونولوجات جان فالجان أو الأوصاف التي يقدمها لنا عن وعيه، في أنه يصفه نفسياً[93].

هذا الكسر خارج النفسانية هو ما يصنع عظمة روايات هوغو، وهو يساوي تأمله الواعي. ما يميز في هذا الصدد **البؤساء**، هو التشديد الشديد على صعوبة الولوج في وعي جان فالجان ووعي الآخرين على العموم، على الرغم من أن هذا ليس غائباً في الروايات الأخرى.

(89) Brombert, *V. Hugo et le roman visionnaire*, pp. 119-120.
(90) *M*. V, IX, 6, p. 1151.
(91) Brombert, Ibid., pp. 127-128.
(92) *Actes*, X, 38.
(93) M. Roman et M. C. Bellosta, *Les misérables, roman pensif* (Paris: [s. n.], 1995), pp. 205-206.

إن الإدراك القلبي الحسي الذي هو بديهي بالنسبة إلى ستاندال، والذي وضع نظريته بالزاك، هو بالنسبة إلى هوغو إشكالي بشدة، وفي نهاية المطاف مستحيل، وهو ما أثبته في تأملاته الفلسفية وأشار إليه من خلال ممارسته كروائي. فلنبدأ بهذه، فمنذ بداية الرواية، يتبنى هوغو كسارد موقف **علّامة الجهل** (*docte ignorance*) بمعنى غير عادي. كيف ذلك؟ إن السارد الذي يعرف كل شيء، يرى ما الله وحده يقدر أن يراه، السلوك الانفرادي للشخصيات، ويسمع صرخات الروح التي يسمعها الله وحده[94]، ويملك مع ذلك في مركز معرفته، معرفة أنه لا يعلم كل شيء، وسر الوعي على وجه الخصوص، والذي هو في نظره الأهم. إن معرفته الكلية هي سقراطيه، إذا استطعنا المجازفة بهذا الطباق. كي نستطيع القول إن جان فالجان «لم يكن يعرف بالضبط حتى بماذا كان يشعر»، وإن بداخله كان يوجد «الكثير من الغموض»، وإنه «كان يعيش بشكل طبيعي في هذا الظل، وإنه كان يتحسس طريقه مثل رجل أعمى ومثل حالم»[95]، فيجب على السارد أن يعرف كل شيء، أو على أي حال أن يقرأ في القلوب. لكن في اللحظة ذاتها، يثبت أن عمله في ترجمة هذا الوعي المضطرب ضمن وضوح التحليل هو غير مكتمل على الدوام، وضعيف أساساً ولا يقدر أن يوضح كل شيء. فالترجمة تُصحح وتصوغ ذاتها بذاتها من خلال أسئلة تواتريه: «هل كانت حالة روحه التي حاولنا تحليلها واضحةً تماماً بالنسبة إلى جان فالجان بذات القدر الذي حاولنا جعله بالنسبة إلى هؤلاء الذين يقرؤوننا؟» كذلك تضع الجمل التالية نقاط استفهام وحيرة أمام «بوضوح» و«بجلاء». «هل كان يعي بكل ما حدث فيه وبكل شيء كان يتحرك فيه؟ هذا هو ما لا

---

(94) *M*. V, 9, 3, p. 1130.

(95) *M*. I, II, 7, p. 74, comme pour ce qui suit.

نجرؤ على قوله؛ وهذا هو ما لا نعتقده». إن وصف وعي يتلمّس بارتباك يصبح بذاته تلمّساً. وهذه هي خاصية هوغو في عصره. إذ إن الروائيين المعاصرين، إما أنهم يقولون أنه يوجد في جانب من السرية كهذا حدٌّ لا يمكن اجتيازه للمعرفة الكلية للسارد (وهناك أمثلة عن ذلك عند ديكنز[96] (Dickens))، أو أنهم يحللون بدقة مثل المجاهرين بإيمانهم المُلهمين، ما هو يعمل حقاً خلف الوعي المضطرب لشخصياتهم، ويكشف عن الدوافع الحقيقية والأحاسيس الحقيقية (وهذه غالباً حالة جورج إيليوت). سنجد في المقابل هذه التصحيحات وهذه الحيرة لهوغو في أدب القرن اللاحق كذلك في أعمال ويليام فولكنير.

هذه التساؤلات ذاتها تعود بعد بضع صفحات، عندما يقف جان فالجان بالقرب من الأسقف النائم: «لم يكن أحد قادراً على قول ماذا كان يحدث في داخله، حتى هو بذاته»؛ «لكن ماذا كان فكره؟ هل كان من المستحيل تخمينه. ما كان واضحاً هو أنه كان مضطرباً ومشوّشاً. لكن ماذا كانت طبيعة هذه المشاعر؟»[97]. نحن نراه هنا من الخارج، ولا نصيب في التخمينات (سوى بالنسبة إلى «حتى هو بذاته»). وبعد ذلك بقليل أيضاً: «وبينما كان يسير هكذا، عيناه شاردتان، كان لديه تصور واضح عما كان يمكن أن ينتج بالنسبة إليه عن مغامرته في دينيه؟ (...) هنا أيضاً يجب أن نطرح على أنفسنا هذه الأسئلة التي طرحناها من قبل في مكان آخر، هل التقط بغموض بعض الظل من كل هذا في فكره؟»[98] من خلال هذه الأسئلة وهذه المهارات، إن القارئ بذاته، وبطريقة غير

(96) على سبيل المثال في: *La Petite Dorrit* (*Little Dorrit*), I, XIX: فقط الحكمة الإلهية هي التي تقدر أن تعرف إلى أي حد يمكن للإنسان أن يخدع نفسه بنفسه.

(97) *M.* I, II, 11, p. 83.

(98) *M.* I, II, 13, p. 90 et p. 91 pour ce qui suit.

مباشرة، يتوجّه إلى هابيتوس عدم اليقين والحياء، إلى عكس تيار الرواية الحديثة. نعود بالتأكيد بعد بضعة سطور من هذه الأسئلة التي ليست لها جواب، إلى موقف مؤكد للمعرفة الكلية: «ما كان على يقين منه، وما لم يكن يشكك فيه، هو أنه لم يعد الرجل ذاته، وأن كل شيء قد تغير فيه (...)» – لكن المقصود هو تأكيد روحي وأخلاقي وليس نفسي، وسرعان ما نعود إلى الأسئلة التي ليست لها إجابة نفسية واضحة حول سلوك الشخصية. هذه بضع من الأمثلة قد تكفي كي تبين لنا أن هوغو لا يمارس سبر غور الوعي إلا كي تشير باستمرار إلى سمته غير المؤكدة والهشة وأخيراً الشكاكة.

أما فيما يتعلق بفصل «عاصفة تحت جمجمة»، فهو يبدأ بتصريح على درجة من الأهمية يسبق الاعتبارات البرامجية المدروسة أعلاه. فهوغو يخاطب القارئ: «إن القارئ بلا شك قد خمّن أن السيد مادلين ليس سوى جان فالجان. سبق وقد نظرنا في أعماق هذا الوعي؛ وقد حان وقت النظر فيه من جديد. ونحن لا نقوم بذلك متجردين من الانفعال والاضطراب. لا يوجد شيء أشد رهبة من هذا النوع من التأمل. فعين العقل لا تستطيع أن تجد في أي مكان ما هو أشد انبهاراً ولا أشد ظلمة أكثر مما في الإنسان؛ ولا يمكن أن تستقرّ على أي شيء أكثر مهابة وأكثر تعقيداً وأكثر غموضاً وأكثر لا نهائية»[99]. ما هو حاسم في هذه الجمل كما في الجمل النبي تتبعها، هو أن خطورة الولوج في «هذا الوعي» تستند على حجج عامة رأينا أسسها أعلاه، ويمكن أن تنطبق على أي ولوج وأي وعي كان، وليس فقط على هذا وبهذه اللحظة بالذات. يرتفع هوغو فوق طبيعة (selbstverständlichkeit) الإدراك القلبي الحسي

---

(99) *M.* I, VIII, 3, pp. 174-175.

بالنسبة إلى الروائي الحديث وفوق ما هو بديهي وما نعتبره أمراً متفقاً عليه، ومكتسباً ويكشف عن شيء مرعب خارق. إذ إن الدخول في شيء مرعب هو مرعب بحد ذاته والدخول في الغموض هو غموض في حد ذاته. لا يمكننا تصغير هذه الجمل إلى استهلال تفخيمي ولا إلى قرع طبل بلاغي.

إذ إن البُعد الفلسفي لتفكير هوغو هو الذي جعله يُظهر الإدراك القلبي الحسي كمسألة، والوعي كهاوية. والمعرفة الكلية المتعلقة بالوعي هي بالنسبة إليه وبالمبدأ مستحيلة، سواء المتعلقة بنا أو بالآخرين. يستخدم هوغو المعرفة الكلية السردية والمعرفة الكلية للروائي الذي يخترق الوعي كي يبرهن ويبين أنه بمعنى روحاني وفلسفي، هذه المعرفة الكلية مستحيلة بواقع الطابع السحيق والمتحرك للوعي. وإذا كان يعرف عن شخصياته أكثر مما هي تعرف عن نفسها، فلذلك ليس بغرض التوصل إلى حقيقة نهائية حول ما تجهله كما في الإرث الروحي والنفسي لـ «فطنة الأرواح»، الذي استعادته في وقت لاحق من الأشكال السوقية للتحليل النفسي، بل من أجل التعبير عما يوجد في مكمونها وما هو بالنسبة إليها لا يُعبر عنه، ومن أجل أن ندرك هذه الظلمة المحيطية للوعي؛ وليس بتبديد هذا الظلام، لكن مجرد إضاءته بشكل كاف كي نظهره على أنه مظلم. في ذلك، ولو ضمن أشكال أدبية أدبية أخرى، يقف فولكنير في كثير من الأحيان ضمن الإرث المباشر لفيكتور هوغو: بما أنه ليس بالمقدور تبيان ظلمة وعي شخصياته بنفس المصطلحات التي هي مصطلحاتها، فذلك يتطلب المزيد من إلقاء الضوء والتعبير الشفهي. قالها بودلير بشكل أفضل من أي شخص آخر في إحدى دراساته حول هوغو أن: «إنه لا يعبر بصورة واضحة فحسب، بل أنه يترجم حرفياً الحرف الواضحة والجلية؛ لكنه يعبّر مع الظلامة الضرورية، عما هو

مظلم ومكشوف بغموض»[100]. في دراساته حول البؤساء، يلاحظ بودلير ذاته أيضاً أن في هذا العمل «كل شخصية ليست استثناءً إلا من خلال طريقة المغالاة التي يعرض بها عمومية ما»، وعن فصل «عاصفة تحت جمجمة» يقول إنها «تحتوي على صفحات تقدر أن تزهي إلى الأبد ليس فقط الأدب الفرنسي بل حتى أدب الإنسانية المفكرة»[101]. يدع هوغو السر أن يكون سراً ويظهر هاوية الوعي على أنها هاوية، وهنا تكمن فرادته في أدب عصره، وسمة حداثة ساطعة في هذه الروايات التي لا أحد يحكم عليها برومنسية غير مألوفة.

لكن ألم يكن يستهويه في بعض الأحيان شيء آخر ومَوضعة متلصلصة ومُشاهدة عن بُعد لسرّ الوعي؟ هذا هو السؤال الذي يتبادر إلى ذهننا عندما نقرأ هذه الملاحظة لبقية **البؤساء**: «إذا كانت (ثغرة ما) تقدر أن تقدم للروح حاجزاً زجاجياً، وإذا كان النظرُ في الوعي إلى وحوش وعفونة الفكر مثل البحث في حوض سمك عن الهيدرات ونباتات المحيط»[102]. يتعلق الأمر هنا بإمكانية متعارضة تماماً. هل هذا إغواء من هوغو؟ ثمة مقطع طويل محذوف من **الرجل الذي يضحك**، والذي يستعيد كلمة حوض سمك ذاتها، يبين لنا أن الحالة ليست كذلك بأي شكل من الأشكال. يتأمل هوغو مهرج البلاط ومجنون الملك والعلاقة التي قد يجريها الممالقون معه والكره المخبىء خلف دناءته: «هذا الطرطوف، إنك تخترقه وتتنابك هذه اللذه اللاذعة في أن تكون لعبته، دون أن تكون مُغفّله. إنك مهرّجه لكنه هو مهرّجك. إنك تقدم لنفسك

---

(100) Charles Baudelaire, «Réflexions sur quelques –uns de mes contemporains,» dans: *Oeuvres complètes*, La Pléiade (Paris: Ed. Le Dantec et Pichois, 1968), p. 704.

(101) Charles Baudelaire, «Les misérables,» éd. citée, p. 791.

(102) OC, *Chantiers*, p. 877.

لذّة النظر في شفافية خائن ما، أي إن حوض السمك هو الروح! ما نراه يعيش فيه وما نراه ينمو فيه وما نراه يطفو فوقه مخيف. هذه المياه العكرة، إنك تصطاد بها». يسرّنا أن نكون حينها «صنماً مكروهاً» من قبل «هرٍّ إنساني لدينا بين ساقينا»[103]. لا داعي للإسهاب لتبيين أن صورة الحوض تعبّر عن العلاقة بوعي الآخرين التي يعتبرها هوغو شنيعة ودنيئة على حدّ سواء والتي ترفضها جميع أعماله.

في بحث مشوّق ودقيق حول روايات هوغو، وصف ج بيروي (G. Piroué) تماماً «احترام الضمير» الذي يحتفظ به دائماً، وقناعته بعدم قابلية اختراق الوعي وعدم قابلية تغيّره (مثل اللاوعي أيضاً): «إنه يجتاح بطله ويحتلّ حميمته، لكن لا يحتلّ مكانه بالتحديد ولا ينوب مناب شخصه. ويعترف بكونه متطفلاً ويقدم اعتباراته الأخلاقية والنفسية كعدة عامل عابر. وإذا كان يفكر عوضاً عن الآخر، فإن لا وعي هذا الآخر الذي لا يفكر يحتفظ بغموضه. وإذا كان يتكلم عوضاً عن الآخر، فإن صمت هذا الآخر الذي لا يتكلم يحتفظ بسرّه. (...) وهذا ليس شرفاً فكرياً فحسب، لكن تعبيراً عن مسلّمة ميتافيزيقية: لكل شخص روحه، بثمن لا يقدر؛ والمقايضة والتجارة والتبادل ممنوعة بشدة»[104] ويتضامن مع هذا أن هوغو كروائي وبعيداً عن أن يتصرّف خلسة، خالقاً وهماً للفورية، يعلم دائماً القارئ بطرقه في هذا النظام. في بداية «عاصفة تحت جمجمة»، يذكر هذا «الباب» لوعي جان فالجان «الذي نتردد على عتبته. فلندخل رغم ذلك»[105]. لكن ماذا يحدث على وجه التحديد في هذه

(103) OC, *Roman,* III, pp. 1084-1085.

(104) G. Piroué, *V. Hugo romancier ou les dessus de l'inconnu* (Paris: [s. n.], 1964), pp. 221-222, approuvé par V. Brombert, Ibid., p. 160.

(105) *M.* I, VII, 3, p. 175.

العاصفة؟ لا يحدث شيء غير العاصفة ذاتها. وكما لاحظ العديد من المفسرين[106]، إن هذه العاصفة لا تستخلص شيئاً، هي إذن لا تفعل شيئاً لدفع العمل، بما أنه في نهاية هذا الفصل الطويل، قال لنا: «واحسرتاه! جميع هذه الترددات كانت قد استولت عليه ثانية، لم يكن أكثر تقدماً مما كان من قبل»[107].

والأمر يتعلق بشيء جيد إذن، كما يشير هذا الفصل من «قصيدة الوعي الإنساني»، المنفصل عن المونولوج المسرحي الذي هو مرحلة من مراحل الفعل. كلٌ يتذكر المعضلة: الاستسلام والوشاية أو إدانة شخص آخر مكان أحد. غير أن هذا البديل يتضاعف باستمرار – دون أن يكون بالإمكان هنا تطويره إلى أقصى حد – بتأمّل حول الهوية وحول المسؤولية، بشكل صارم بتأمل حول الاسم. وبعد ذلك، سيقول جان فالجان وهو يعترف بهويته الحقيقية لماريوس: «ثمة اسم هو أنا»[108] وهنا يفكر جان فالجان أن «كل ما قد فعله حتى هذا اليوم لم يكن شيئاً آخر سوى حفرة كان يحفرها كي يدفن فيها اسمه». وخوفه الأكبر كان سماع اسمه يُلفظ. «كان يقول في نفسه إنها ستكون نهاية كل شيء؛ وإن اليوم الذي سوف يظهر فيه اسمه، سوف تختفي من حوله حياته الجديدة، ومن يدري، ربما؟ وفي داخله روحه الجديدة»[109]. وفي قمة «العاصفة»، «بدا له أنه كان يسمع صوتاً ينادي في داخله – جان فالجان! جان فالجان! وقف شعر رأسه، وأصبح مثل رجل يسمع شيئاً رهيباً»[110]،

(106) G. Rosa, art. cité, p. 230, and Roman et Bellosta, *Les misérables, roman pensif*, p. 211.

(107) M., Ibid., p. 187.

(108) *M. V*, VII, 1, p. 1100.

(109) *M.* I, VII, 3, p. 177.

(110) المصدر نفسه، ص 185.

صوت الضمير الذي هو بالنسبة إلى هوغو صوت الله، يمكن أن يكون كذلك نداؤنا باسمنا هو تذكيرَنا باسمنا. في **البؤساء**، إن علاقة جان فالجان باسمه هو خيط ناظم حقيقي، نذهب من المحو إلى المحو.

وفي سجن طولون، قيل في البداية: «كل شيء مما كانت عليه حياته قد مُحي وحتى اسمه؛ لم يعد أبداً جان فالجان؛ كان الرقم 24601»(111). وأبيات الشعر المكتوبة فوق قبره مجهول الاسم، في الصفحة الأخيرة من الكتاب، «أصبحت شيئاً فشيئاً غير مقروءة تحت المطر والغبار» و«لربما هي اليوم ممحية»(112). لكن الذهاب من محو إلى محو لا يشكل حركة دائرية قد تعود إلى نقطة البداية، وكأن شيئاً لم يحدث. فالاسم الذي يشير إلى العار أصبح الاسم الذي يشير إلى العدالة المقدسة، ولا شيء يستطيع أن يعوق حدوث هذا التغير. هذا الاسم الذي ينتهي مثلما بدأ لا يسمي أبداً حياة انتهت كما بدأت. كما يلاحظ أحد النقاد: «لا يمكن أن يكون كونه سيصبح صناعياً للمصنوعات الزجاجية الصغيرة هو سبب نجاة جان فالجان، لكن باستعادة اسمه الحقيقي. وفي بداية الرواية ونهايتها سوف يصرخ جان فالجان باسمه بصوت شديد الارتفاع»(113) (لأسقف ولماريوس). وحده الاسم الذي له معنى جديد (إذ إن الأمر لا يتعلق باستعادة كرامة ضائعة فحسب)، والذي تلقى المعنى النهائي الذي يملكه من الآن فصاعداً بالنسبة إلينا، يمكن أن يمحى دون أن يتحطم أو أن يُنسى. وحده ما أصبح صافياً وعارياً يمكن أن يتهرب من الحقيقة، وينضمّ إلى جوهره ولا أن ينكمش ويختبئ وراء اسم مستعار على الإطلاق. إنما ذلك يشكل النتيجة المشرقة لـ «عواصف تحت جمجمة».

---

(111) *M.* I, II, 7, p. 70.

(112) *M.* V, IX, 6, p. 1151.

(113) B. Leuilliot, art. cité, p. 65.

عندما يصف «المعركة النهائية» التي يخضع لها جان فالجان داخلياً، العاصفة النهائية، يشرح هوغو التشابه مع **الكتاب المقدس** لصراع يعقوب مع الملاك[114]: «إن الصراع القديم الرائع، والذي سبق ورأينا منه عدة مراحل، قد بدأ ثانية. لم يتصارع يعقوب مع الملاك سوى لليلة واحدة. للأسف! كم مرة رأينا جان فالجان محتجزاً من قبل ضميره ملتحماً معه في الظلمات ويتصارع معه بشغف! صراع مذهل!»[115] فقط في الظلمات يقدر «الضوء أن يهزمنا». وفي نهاية هذا الصراع، يُمنح بركة وعيه. في **الكتاب المقدس**، تترافق البركة الممنوحة ليعقوب مع تغير اسمه إلى إسرائيل[116]. وهنا، يتحول جان فالجان إلى جان فالجان، والمعنى بحد ذاته للاسم هو الذي يتغير. سيكون العمل الأخير لتضحيته بإعلان اسمه لماريوس. يوجد التستر ذاته للقوة التي صارع معها كل من يعقوب وجان فالجان إذ إنه في **سفر التكوين**، الـ «ثمة شخص» الذي هاجم يعقوب يرفض أن يكشف عن اسمه، ويتوسل إليه يعقوب فعل ذلك، كل شيء كفصل المعركة النهائية الذي يذكر «الأصبع الغامض المؤشر الذي يلمحنا جميعنا في كل مرة نحدق فيها في الظل» وينتهي مشيراً إلى أن جان فالجان هو مثل «ثمة شخص في الظلمات»[117].

فيما يخص شكل عواصف تحت جمجمة، والشكل الذي ابتكر فيه التعبير، فهو يخضع للبُعد المنير - المظلم، المفتوح من قبل وصف لوعي يبحث عن الوضوح في وسط الغموض، ويريد النطق بما هو غير منطوق.

---

(114) حول التفسيرات حول هذه المشهد انظر دراستنا: *Corps à corps* (Paris: [s. n.], 1997), pp. 11-24.

(115) *M. V*, VI, 4, pp. 1088-1089.

(116) *Genèse*, XXXII, 29.

(117) *M.*, Ibid., pp. 1089 et p. 1091.

جميع أشكال العرض الممكنة مستخدمة في هذا الفصل: سرد وأسلوب غير مباشر وأسلوب غير مباشر حرّ والمونولوج الداخلي بحصر المعنى، والذي يكشف عن داخله أحياناً[118]. والأسلوب غير المباشر الحر، كما تلاحظ ميريام رومان (M. Roman) وماري كريستين. بيلوستا (M. – C. Bellosta) يستخدم هنا جميع علامات الترقيم للخطاب المباشر، بما فيها الخط الصغير الذي يُستخدم عادة عند كتابة الحوارات. وتقولان أيضاً إن جميع هذه الأنماط معاً تحاول «ترميم تجربة بحدود ما يفوق الوصف: فالفاعل وقد تاه في التناقض، أصبح غير قادر على فيض الوعي المستمر». لكن فيما يتعلق بجان فالجان كما بغوينبلين أو بغيليات، يمكننا التساؤل فيما لو كانت هنا تكمن خاصية أزمات كهذه أو يكمن الوضع الطبيعي لوعيهم الغامض والصامت. إنها بالأحرى الأزمة التي تدفعهم إلى الكلام وتفجر مونولوجاً يكون غالباً طويلاً وغير معتادين عليه.

ما هو على أي حال حاسم، هو كل هذا الأفق السردي المعقد حيث يحتل المونولوج مكاناً له: فهوغو لا يستقر على الفور في المونولوج الداخلي كما لو كان أمراً بديهياً، فهو يأتي إليه ويحضره ويضعه في منظور ويتركه قبل أن يعود إليه **ويتساءل** حوله ويلقي عليه ضوءاً ليس ضوء روائي فحسب، بل كذلك ضوء مفكر يترجم على هذا النحو بإخلاص المفهوم الذي لديه عن ماهية الوعي وعما يقدر أن يكونه. يُضاف إلى هذا العمق الذي يوجه الرواية الهوغويه نحو الحداثة، بداية نحو دوستويفسكي، يُضاف تدخل فكر طارئ وغير قابل للشرح – والذي سيبقيه في الرواية. في نهاية هذه «العاصفة» وجان فالجان منهك ومذهول وفي حين أن السؤال «ما العمل؟» بقي من دون جواب، يقال

(118) Roman et Bellosta, *Les misérables, roman pensif*, pp. 213-214.

عن جان فالجان: «كان اسم رومانفيل يعود إلى ذهنه باستمرار مع بيتين شعر لأغنية كان قد سمعها من قبل. كان يفكر في أن رومانفيل هي غابة صغيرة قريبة من باريس حيث الشبان العاشقين يأتون كي يقطفوا أزهار الليلك في شهر نيسان»[119]. وكما سيدوّن جان فالجان بذاته وبيده بين قوسين، في الفصل التالي في حكاية حلمه، وكما تشير الحكاية: «دخلت إلى القرية التي عشت فيها. وخطر ببالي أنها لا بدّ أن تكون رومانفيل هنا (لماذا رومانفيل؟)[120] نعم، لماذا رومانفيل؟ ما نفع البحث في سيرة هوغو لمحاولة الإجابة عن هذا السؤال بطريقة شديدة الحدسية؟ لكن ما يهم، وما له قيمة أدبية ومنطقيّ في **البؤساء**، هو تحديداً أن سيرة هوغو الذاتية لا تقدر ولا ينبغي عليها أن تلقى إجابة، وأنه في اللحظة ذاتها التي تُطرح فيها أخطر الأسئلة عن الحياة وتتسلط علينا، ألا يكون وعينا مشبعاً بها كثيراً بحيث لم يعد فيها مكانٌ لتفصيل غير لائق لا نعرف معناه ولا أصله. لا يعرف الروائي شيئاً عن جمعيات جان فالجان أكثر مما يعرفه هذا الأخير. توجد صورة حميمية على هذا النحو هي أيضاً صورة سرّ الوعي. ثمة أسماك صغيرة جميلة مضيئة في الهاوية المحيطية للوعي، ملونة بألوان زهر الليلك، تمرّ، لندعوها رومانفيل، لا نعلم لماذا، أتت من حيث لا نعلم وتذهب إلى حيث لا نعلم. والحكم لصالح الاحتمال وحتى فينا. وحتى مونولوج القرن التاسع عشر سوف يبالغ بهذا. عوضاً عن استنفاذ ما لا يمكن استنفاذه، يأمل هذا التحليل أن يكون قد أظهر، على عكس الاستخفاف الدنيء الذي تبقيه في بعض الأحيان الغطرسة، بماذا هوغو الروائي كما الشاعر، هذا الغواص ذو النفس القوية الذي ينزل إلى حيث القلة نزلت.

---

(119) *M.* I, VII, 3, p. 187.

(120) *M.* I, VII, 4, p. 188.

القسم الثاني

القرن العشرون

الفصل الخامس

فيرجينيا وولف

ومسرح الأصوات الداخلية

(حول الأمواج)

تُعد **الأمواج** لفيرجينيا وولف عملاً فريداً لا مثيل له ويعتبره الكثيرون منذ ظهوره في العام 1931 وحتى قبل ذلك بالنسبة إلى زوجها، كتابها الأرفع والأكثر اكتمالاً. لكن فور ظهوره، ومنذ ذلك الحين ثمة أحكام متضاربة حوله. كما أن الفيلسوف غابريل مارسيل (Gabriel Marcel) الذي كان يتكلم عن «التحفة الأدبية» بخصوص رواية **السيدة دالواي** (*Mrs Dalloway*) في العام 1929 والذي كان يرحب باستخدام المونولوج الداخلي فيها، قد أبدى رأياً شديد الصرامة حول **الأمواج** حاكماً بأن قراءتها «شاقة للغاية» و«شبه غير قابلة للتنفيذ»؛ كانت هذه الصرامة تتعلق بالموضوع ذاته، استخدام المونولوغ المؤدي هذه المرة، وفقاً له، إلى انحلال الشخص وإلى «نوع من الانسياب المتألق الذي تبدو فيه حيواتنا، حيواتنا الإنسانية تتحول تحت أصابعها»، ما قد يعتبره رؤية «امرأة مريضة وعلى الأرجح يائسة»، حكم غير اعتيادي نوعاً ما

في هكذا تحليل، لكن لا يمكننا القول، وللأسف، كان خاطئاً[1]. وليست الأحكام فحسب هي التي تختلف حول هذا الكتاب لكن التفسيرات أيضاً: توجد صعوبات كبيرة في سلاسة الشكل المثيرة للإعجاب.

أضفت فيرجينيا وولف بذاتها على هذا الكتاب طابعاً فريداً. فقد ذكرت وهو لا يزال في حالة مشروع مبهم، أنه عمل «شديد الجدية وصوفي وشاعري» تريد أن تباشر به[2]، وفي الواقع، تماماً مثل بالزاك عندما كان يتكلم عن كتابة الصوفي بصدد **لويس لامبير** و**سيرافيتا**، إن **الأمواج** هو كتاب ف. وولف الصوفي، وحتى ولو كانت كلمة «الصوفي» بالتأكيد لا تحمل المعنى ذاته في كلتا الحالتين. وعند اقترابها من نهاية إعداده، فقد أعربت عن أملها قائلةً «قد عَبرتُ عن رؤيتي حتى النهاية، أخيراً»، وقالت فيما بعد: «أيّ كد طويل لبلوغ البداية!... وإذا كانت الأمواج على الأقل تعرض عملي الأول المكتوب ضمن أسلوب خاص بي»[3]. لكن في الواقع، لن تكون الأعمال اللاحقة امتداداً له، بل ستعود إلى أشكال أدبية شديدة الاختلاف وأقل فرادة. ما قيل إنه الأول سوف يكون فريداً.

ما يميز **الأمواج** هو الطبيعة الصوتية بشكل عميق لهذا العمل، الرواية الحقيقية للأصوات. و**اليوميات** (*Le journal*) تشهد على ذلك.

---

(1) G. Marcel, respectivement *NRF* (1929), t. 33, pp. 129-131, et *NRF* (1932), t. 38, pp. 303-308; D. Daiches, *The Novel and the Modern World* (Chicago: [n. pb.], 1967) (2ème éd.), pour d’autres critiques et J. Halley, *The Glass Roof, V. W. as novelist* (New York: [n. pb.], 1963) (1954), p. 122.
لردود الفعل عند ظهور الكتاب.

(2) W. Woolf, *Journal intégral* (= J. par la suite), trad. Huet et Dutartre (Paris: [s. n.], 2008), p. 674 (14 / 3/ 27).

(3) *J.*, p. 864 (2/ 2/ 31) et p. 905 (16/ 11/ 31).

سجلت الروائية قائلة وهي تتساءل حول نهاية الكتاب (الذي سيكون حتماً مونولوج بيرنار الطويل، الناجي الأخير): «كيف أنهي، إن لم يكن من خلال مناقشة رائعة سُتسَّمِعُ فيها كل حياة صوتها؟ (...) لم أتبين بعد الصوت الذي يتكلم. لكنني أعتقد أنه يوجد ثمة شيء هنا وأعتزم مواصلة عملي بضراوة ومن ثم كتابة كل شيء من جديد، من خلال إعادة قراءة قسم كبير بصوت عال، مثلما يُقرأ الشعر»[4]. يستطيع القارئ بذاته اجراء التجربة الصوتية بما فيه الترجمة الجميلة لـ م. يورسينار (M. Yource-nar) (رغم أنها أحياناً ترجمة بتصرف شديد) التي استجابت لذلك أيضاً. «أكتب **الأمواج** وفق إيقاع وليس وفق حبكة»، ومناجاة الذات تُكتب وهي تناجي ذاتها ضمن مناجاة حميمة (هذا ليس فلوبير!): «أتحدث إلى ذاتي عن **الأمواج**، بجانب المدفأة»[5]. وعندما انتهت لتوّها، واستعادت «لحظات شديدة كهذه وحماسية كهذه بحيث إنه كان يبدو لي أنني أجري عمياء وراء نداء صوتي الخاص أو بالأحرى، نداء صوت لا يمكن تحديده (كما في العصر الذي كنت فيه مجنونة). وفي ذكرى الأصوات التي كانت تحلّق أمامي، حينها لم أكن أشعر بالاطمئنان كثيراً»[6] كل صوت بشري ينادي ذاته بذاته دون معرفة ما إذا كان هو الذي ينادي ولأنه يتكلم ولأنه يتحدث وهو ينطق بالمعنى الموجود ولأنه بالتالي يُصدي أكثر من ذاته، العقل الأول (Le logos)، على هذا النحو يعدّ كذلك نفسه، فإن الإلقاء يتطلب استمراريته الخاصة.

يُعد هذا الكتاب صوفياً في شكله ذاته. ولديه بعض الشيء من كُتيّب أو من نوتة موسيقية. فلنتذكر أن العمل مبني من خلال تعاقب صفحات

---

(4) *J.*, p. 818 (28/ 3/ 30).

(5) Respectivement, *J.*, p. 834 (2/ 9/ 30) et p. 858 (30/ 12/ 30).

(6) *J.*, pp. 865-866 (7/ 2/ 31).

سردية مكتوبة بالخط المائل شديدة الاختصار تفتح الكتاب وتنهيه (ثمة جملة واحدة للنهاية الشهيرة: «وتحطمت الأمواج فوق الشاطئ»، The Waves Broke on the Shore)، وتضع فيه الفواصل أيضاً، وهو من تسعة أقسام مكتوبة بالحروف العادية حيث لا نجد سوى أصوات لست شخصيات، ثلاثة رجال وثلاث نساء وحيث المؤشر السردي الوحيد والثابت هو إسناد هذا الكلام Said Bernard, Said Rhoda (قال بيرنار وقالت رودا، بفعل الماضي)[7]. كل شيء سيقدم لنا حصرياً من خلال هذا الكلام للشخصيات. لكن ماذا تعني «قالوا»؟

هذا هو السؤال برمته الذي أثار مجادلات نقدية كثيرة. هل يتعلق الأمر أم لا يتعلق «بالمونولوج الداخلي»، وحسب أي احتمالية لهذا المونولوج؟ قبل كل شيء، يجب التوقف عند وضوح الشكل المطروح بقوة من خلال ثباته طوال الكتاب. في الفصول السابقة، حصل لنا أن تساءلنا بصدد ذكر «قال في نفسه»، إذا كان السرد يقدم إشارات تتيح الاستنتاج بطابع منطوق أو مهموس أو داخلي بحت للكلام المروي. فحتى في داخل مونولوجات الأمواج، يوجد كلام مروي، وضعه واضح جداً. ولنستشهد بمثالين اثنين فقط. يذكر نيفيل بيرنار، الذي يدخل بسهولة في محادثة مع أي شخص، مهما كانت بيئته (لكون إنجلترا كانت في شبه نظام طبقي، كما سجل ستاندال ذلك، فهذا ليس بديهياً): «قبل السباك هذا بوَرع. «لو كان لديه ابن كهذا» كان يفكر (He Was Thinking) «لكان تدبرٍ أمره كي يرسله إلى أوكسفورد». لكن ماذا كان بيرنار يشعر نحو السباك؟» أو بعد ذلك، عندما فكر بيرنار برسالة يريد كتابتها: «وإذا بدأت بكتابتها من جديد، **ستشعر** (*She Will Feel*) «يتخذ

---

(7) تدخل م. يونيسار أحياناً بالخطأ تنويعاً مثل «همس لويس» ص .217 واُستشهد بترجمتها من: V. Woolf, *L'œuvre romanesque* (Paris: [s. n.], 1974), t. II.

بيرنار وضع أديب؛ بيرنار مشغول في التفكير في كاتب سيرته الذاتية المستقبلي» (ما هو حقيقي)»[8]. يوجد إذن مونولوجات داخلية متخلية ضمن المونولوجات، وقد قدمت لنا بشكل واضح على هذا النحو. حتى بالنسبة إلى الرتابة، اختارت وولف أن تترك طبيعة الكلام في الإبهام: لم يقل على الإطلاق كيف قيل، وفيما لو نُطق أم لا، إلى الذات أم إلى الآخرين. لا نعرف أبداً آلة هذه النوته الموسيقية. لدى القراءة الأولى للكتاب، قد نظنها مشاهد حوارية بين شخصيات وما سيتبين خلال المواقف أن هذا لم يكن سوى مونولوج داخلي[9].

ثمة مثال مدهش عن آثار عدم التحديد وعدم القدرة على البتّ هذه، موجودُ في القسم التاسع والأخير، وهو مونولوج بيرنار. ويقدّم نفسه على أنه كلام موجّه إلى شبه – مجهول (التقى به من قبل فوق سفينة)، ذات مساء في مقهى (نفكر في أن ذلك سيكون **السقطة** *La chute*) لألبير كامو). في الصفحات الأخيرة ينفصلان ويلقيان على أنفسهما تحية المساء ويجد بيرنار نفسه كي يختم. لا شيء في شكل النص يشير إلينا أننا قد ننتقل من مونولوج منطوق وموجه إلى شخص آخر إلى مونولوج داخلي منذ الآن. كل شيء على الدوام تحت الإشارة السردية الاستهلالية «قال بيرنار» (Said Bernard) إلى درجة أن ثمة

---

(8) استشهد من طبعة 1968 (1964) من سلسلة Penguin Modern Classics الانكليزية. وبما أنه لا يوجد طبعة لتكون مرجعاً وكل مفسر يشير إذن إلى صفحات أخرى، تجرأت وذلك لراحة القارىء، على ترقيم الفصول التي ليست مرقمة من قبل وولف وبعدها أشير إلى الصفحة p في الإنجليزية إذا كنت أترجم بذاتي حرفياً، ثم إلى صفحة ترجمة يورسينار، إذا كانت هي التي استشهد فيها. أشرت في بعض الأحيان وبين قوسين إلى التعبير الانكليزي أو ترجمته عندما يكون الفرق دالاً بالنسبة إلى هذا الصدد، انظر هنا: II, p. 59 et III, p. 67.

(9) James Naremore, *The World without a Self, V. W. and the Novel* (New Haven: [n. pb.], 1973), p. 167 et p. 169.

مفسراً[10] ذهب إلى الاعتقاد أن مخاطبه لم يكن سوى نسج من خيال بيرنار، مما دفع الأمور بعيداً شيئاً ما من خلال انتهاك مؤشرات النص (لا شيء يشير إلى أن طرح بيرنار غير جدير بالثقة، حسب تمييز ف. بوث بين السارد الموثوق وغير الموثوق). وبالمقابل غير قابل للحسم فيما لو كان الأمر يخصّ كلاماً منطوقاً بالفعل أو بكلام موجّه بالفكر فقط إلى هذا الوجه قباله مثل نوع من حلم يقظة تأملي، سيكون على الدوام «قال بيرنار» (*Said Bernard*). تميل بنية الكتاب مع تفصيل من تفاصيل الشكل سوف نراه لاحقاً، إلى الحل الثاني، لكن لا شيء يشير إلى ذلك بوضوح.

لكن في أثناء هذا المونولوج بالذات، نجد كلاماً داخلياً عن الماضي مقدماً بشكل واضح مثل: «اعتقدتُ (I Thought)، ويستمر ذلك، لكن لماذا؟»[11] أو كذلك: «عندما ألقيتك في غرفة الملابس، قلت في نفسي (I Said to Myself): لا يهم أنني أتحدث إلى من (...)»[12]، وهذا لا يقوم سوى بإظهار تناقض الطابع المعتمد بقوة، في عدم تحديد «القول». والسؤال ليس إلا في إعادة طرحه. ما هو وضع هذه المونولوجات؟

في ملاحظة شهيرة من يومياتها، كتبت ف. وولف مايلي: «أفكر في تحويل الأمواج، (وإنني الأن في الصفحة مائة) إلى سلسلة من مناجيات الذات درامية. ما يجب عمله هو الاحتفاظ بتجانس جريانها، والدخول والخروج على إيقاع الأمواج»[13]. إن تعبير «مناجيات الذات الدرامية» (عندما يتعلق الأمر بالمسرح، يستخدم الإنجليز على الأرجح كلمة

(10) المصدر نفسه، ص 157.

(11) *J.* IX, p. 230.

(12) *IX*, p. 247/ 413.

(13) *J.*, p. 831 (20/ 8/ 30).

مناجاة (Sololoquy)، والفرنسيون كلمة مونولوج (Monologue)) وصفيّ تماماً: فهو يقدم لغة مبنية بشكل جيد ورنانة جداً ومشغولة بشكل جيد لـ **الأموج**، وطابعها التنفسي وبنبرة خطابية سواء كانت غنائية أو تأملية. تتوقف مناجاة الذات عندما تستنفد حركتها وكلامها، ولا يقاطعها حديث آخر أو حركة خارجية. يشكل عبارات مثل «قال نيفيل» أو «قالت رودا»، إشارات عن دخولها. لكن المسرح الذي يظهر فيه أو يختفي بالتناوب هؤلاء الرواة هو مسرح داخلي بحت، ونحن نسمعهم بأذن عقلنا يخطبون بلغة عقلهم. إن **الأمواج** هي دراما عقلية[14].

وهنا تكمن صعوبتهم، ومن دون أي التباس نعرف دائماً من المتكلم وبماذا يتعلق الأمر، وقد يصف أكثر الأزمات حدة للشخص، الذي يكون في بعض الأحيان على عتبة الانحلال أو تبدد الشخصية، ويكون الكلام منطوقاً بشكل كامل ومتماسكاً ومستمراً في شكله. تبين لنا المواقف والسياق بوضوح أن الأمر يتعلق بمونولوجات داخلية. لماذا إذن جميع هذه المناقشات من النقاد للبرهان على أن المقصود ليس هو مونولوجات داخلية (ولا منطوقة على كل حال)، بل إننا لا نعرف ماذا[15]؟ كل شيء يستند على الخلط بين تعريفين للمصطلح: أحدهما نفسي وتجريبي والآخر أدبي وشكلي. إذاً نقصد بـ «المونولوج الداخلي» طبيعة الفكر الإنساني ذاتها، المفهومة على أنها كلام، وأن الأسلوب الأدبي لا يُنظر إليه إلا بصفة ترجمة أو محاولة ترجمة تستهدف أكبر قدر من الأمانة الممكنة، من الواضح إذن أنه لا يوجد في **الأمواج** أي «وثيقة» نفسية وأن

---

(14) Naremore, Ibid., p. 154، «تقتضي التركيبية ليس سلسلة أفكار خاصة بل تعاقب إعلانات

(15) المصدر نفسه، ص 155، وانظر: Halley, *The Glass Roof, V. W. as Novelist*, p. 109, and J. Guiguet, *V. Woolf et son œuvre* (Grenoble: [s. n.], 1962), p. 280, etc.

هذا الكتاب مجرد من أي مُحتمل وأي «واقعية» (لكن حركته الأولى هي في التنازل عنها!). ليس هناك ثمة أحد يتكلم في نفسه باستمرار بهذه الطريقة، ولا يعبر الأطفال عن أنفسهم مثل شخصيات القسم الأول. لكن من المؤكد! إذا قدمنا تعريفاً شكلياً فقط للمونولوج الداخلي، كما هو الأمر هنا، وهو العرض المباشر للكلام الداخلي لشخصية ما، حينها يكون من الواضح أن المقصود هو المونولوج الداخلي: حتى اللا مُحتمل من الناحية النفسية والألسنية والفكرية، لا يبقى هذا الأخير مونولوجاً، شأن الحوار اللا مُحتمل الذي لا يبقى حواراً.

يُولّد عدم الاهتمام إلى هذه البديهة، تحميلَ بعض المفسرين دلالياً ونفسياً بسمات تشكل النتيجة الحتمية لشكل المونولوج كما أشارت كوهن إلى ذلك بدعابة[16]. إذا كان السرد يقوم حصرياً على المونولوجات، فيجب إما أن تكون إضمارية حتى العتمة، وأن يفوتنا العديد من جوانب المشهد (خيار أدبي له ثمنه ومعناه)، أو أن المتحدثين يصفون أنفسهم في مظهرهم الخارجي وأفعالهم وحركاتهم (أو يقوم بذلك بعضهم للبعض الأخر). من الواضح أننا لا نقوم بذلك في حياتنا النفسية ولا نقولها لأنفسنا إلا في بعض المواقف الاستثنائية، أنا رجل أبلغ من العمر كذا عاماً ويبلغ طولي كذا وألبس بهذه الطريقة وأصعد درجاً. إلا أن هذا الوصف الذاتي يكثر في **الأمواج**، بواقع الشكل ذاته، من البداية حتى النهاية، وهذا هو الثمن الواجب دفعه من أجل وضوحها التام، يقول بيرنار: «شعري غير مرتب» ويشرح لماذا، ويقول لويس:

(16) D. Cohn, *La transparence intérieure* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), p. 251, «عندما يبدأ مؤدي المونولوج في أن يكون أكثر نشاطاً، فإنه يصبح كذلك أقل إقناعاً؛ ويُجبر على وصف حركات في الوقت ذاته الذي يؤيدها، ويصير يشبه أستاذ رياضة بدنية الذي يفسر حركاته في الوقت ذاته الذي يظهرها؟».

«والدي مصرفي في بريسبان، وأتكلم بلهجة استرالية»، ويقول لويس: «نصعد الدرج الواحد خلف الآخر مثل فرقة من المهور، يقول بيرنار وهو يضرب بقدميه ويطالب بضوضاء دورنا في الحمام»، إنكم تروني، وترون رجلاً مخضرماً وغليظاً قليلاً وقد بدأ الشيب في شعر صدغيه، جالساً أمامكم على هذه الطاولة[17].

لكن بقيامها بمونولوجات متعاقبة، فإن **الأمواج** تحتجزنا لهذا ضمن ستة مونادات (الموناد هو جوهر النفس) مغلقة لا يمكن أن تتواصل فيما بينها على الإطلاق. وهنا تكمن المشكلة الحاسمة هنا، مشكلة المخاطبة المتبادلة والحوار. ثمة فرادة واضحة هنا تماماً لهذا الكتاب، وهي أن هذين المصطلحين توصلا إلى الفصل فيما بينهما، فإذا كانت المخاطبة متكررة في المونولوجات، فإن الحوار بالمعنى الدقيق للكلمة هو شبه غير موجود. كما يشير لذلك أ. فليشمان (A. Fleish-man) في كتابه الممتاز[18]، لا يوجد سوى حوارين منطوقين مختصرين بين رودا ولويس في القسم الرابع والثامن[19]. واختلاف وضعهما مع الكلام الآخر في الرواية ظاهر من خلال مؤشر مطبعيّ مدهش بقدر ما هو حذر، حضور قوسين يفتحان في بداية التبادل ويغلقان في نهايته. لكنهما قد اختفيا دون تفسير ولا مبرر في الترجمة الفرنسية: مهما كانت الجرأة الدلالية التي يمكن أن تبرهن عليها ترجمة ما، إلا أنه لا يمكن ضمنياً تعديل بنية الكتاب، كتغيير تقسيم الفصول على سبيل المثال. ووولف لدى قيامها بذلك، فهي تقلّب نوعاً ما، طرق الرواية التقليدية كبالزاك

(17) Respectivement, I, pp. 12/ 219; I, pp. 16/ 222; I, 21/ 227; IX, pp. 204/ 379.

(18) A. Fleishman, *V. Woolf, A Critical Reading* (Baltimore: [n. pb.], 1977) (2ème éd.), p. 152.

(19) Respectivement IV, p. 120/ 307 et VIII, pp. 194/ 370.

على سبيل المثال، المدروس أعلاه في روايته **خوري تور.** فبدلاً من أن يُقدَّم المونولوج الداخلي لشخصية ما بين قوسين (وفي الحالة الراهنة بالحروف المائلة)، مثل مناجاة ضمن حوار منطوق، ها هما هنا الحواران الوحيدان المشار إليهما على أنهما تطفل استثنائي ضمن بُعد كلام آخر، البُعد الذي يرنّ في العالم، بالتناقض مع استمرارية الكلام الداخلي والصامت. لا يمكن هنا ولسبب لفظ كلمة مناجاة! فنحن لم نخرج إلا للحظتين وجيزتين من السريرة: يتعلق الأمر جيداً بمسرح ذهني. ثمة ناقد آخر م. مور (M. Moore) يولي اهتماماً بالمدى الاجتماعي والسياسي لـ **الأمواج**، (حيث إن هناك مدى واحداً، على الرغم من أنه ليس مركزياً)، يلاحظ بحق أن الشخصيتين الوحيدتين اللتين تتحدثان حقاً هما أيضاً، الغريبتان الوحيدتان عن الطبقة البرجوازية الإنجليزية العليا واللتان توجهان إليها نظرة قاسية وحذرة[20]. من المؤكد أنه في القسم الأخير، يخاطب بيرنار مخاطبه الذي لاقاه، لكن وكما رأينا من قبل، لم نتلقّ من هذا الأخير أي إجابة، ولا شيء يشير إلى أن هذا الكلام الذي نقرؤه قد نُطق بالفعل.

ومع ذلك، هنالك العديد من الصفحات في **الأمواج** التي تملك طابعاً كورالياً بالفعل، حيث الكلام الداخلي يكمّل بعضه البعض ويُنعشها. ومخاطبة الآخر، الذي غالباً ما يُنادى باسمه ضمن نداء أخرس، متعددة ومتكررة. وهنا يظهر أثر عدم التحديد في «قال» أو «قالت». وهو يقدم في شكل خارجي تبادل ردود وكلاماً منقولاً عمّا يبدو محاوراً أو راوياً لشخص آخر، ما هو في الحقيقة اتصال أفكار، ومخاطبة خرساء من وعي إلى وعي ودراما مسرح ذهني. والشخصيات تتحدث عما كان

(20) M. Moore, *The Short Season Between Two Silence* (Boston: [n. pb.], 1984), p. 130 et p. 134-135.

يعتقد اللاهوتيون المدرسيون أنها لغة الملائكة[21]. ضمن هذا المعنى، مهما كان عمقاهما مختلفين، يلاقي كتاب ف. وولف الصوفي[22] كتاب بالزاك: فالإدراك القلبي الحسي يُمارس في العمل ذاته. وذلك ليس من خلال تصريحات الشخصيات حول طبيعة الهوية الشخصية المسامية أو التشكيلية فحسب، بل من خلال شكل تبادلها ذاته، حين يكون هناك تبادل. هذا البُعد على درجة من الأهمية مما يستوجب هنا الاقتصار على الإشارة على بعض الأمثلة المميزة.

وافتتاح القسم الأول ذي الجمال الأخّاذ، يلقي بنا على الفور في هذه التعددية الصوتية للتواصل الأخرس بين أنواع الوعي[23]. يستدعي الشكل (ما لن يحدث) الحوار المأساوي (Stichomythie) المسرحي: تبادل حاد ومتهور لردود مختصرة (جملة أو جملتين) في تعاقب أصوات مذكرة ومؤنثة. وبيرنار وهو الأول الذي يستلم الحديث، أياً كان المعنى، يرى حلقة (I See a Ring). والذي يبدأ هو أيضاً الذي سينهي، بمونولوج طويل في القسم الأخير. يرى بيرنار حلقةً، كما يوجد أيضاً أشكالاً دائرية أو كروية في الافتتاحية (كرة، صحن، يرقانة فراشة ملفوفة على نفسها)، وهو أيضاً حلقة من كلام مثل هذه الحركة الدائرية، هذه الدائرة التي تنتقل وتنتقل ثانية من صوت إلى آخر. نحن في نطاق حسي

---

(21) انظر دراستي لهذا الموضوع: *La voix nue* (Paris: [s. n.], 1990), في ملاحظة في مخطوط القسم الرابع، تتكلم ف. وولف عن المحادثة الوهمية للجميع، انظر: ولـ *Phantom Conversation all together* (Draft 1, p. 203), (في الطبعة الرابعة مخطوط *Graham du manuscrit* (Londres: [s. n.], 1976) التي لم يكن علي سوى تصفحها)، التعبير رائع، هو حوار «أرواح».

(22) حول المعنى «الصوفي» بالنسبة إلى ف. وولف، انظر: Guiguet, *V. Woolf et son œuvre*, p. 282 et p. 284.

(23) I, p. 6-8/ 214-217, comme pour ce qui suit.

بحت، حيث يهيمن مع ذلك النظر والسمع، واللمس ليس حاضراً إلا من خلال الإحساس بالسخونة والبرودة. ثمة مواضيع تتطلب أن تصبح عظيمة في تتمة الكتاب قد أُدخلت: الظل والنور، والجماعة والانفصال. «غنّت العصافير في البداية ضمن جوقة» (in Chorus First)، ثم طارت، ونجد عصفوراً واحداً مازال يغنّي بالقرب من نافذة ما، تماماً مثل لويس، الذي سيبقى وحيداً في الخارج بعد الجوقة، في حين أن الآخرين سوف يدخلون ثانية. ستذكر للصفحة الأخيرة من الكتاب غناء العصافير عند الفجر، بعد أن يصيب بيرنار الحزن بسبب أكله في المطعم «جثث عصافير»، (يقول الإنجليزي على وجه التحديد «لقد وضعنا في فمنا أجساد عصافير ميتة»: إن موت الغناء قد دنّس لغتنا).

وهناك أفعال للمخاطبة (انظروا (Look)) موجودة، لكن هذه الكلمات لا تتجاوب مع بعضها البعض، إلا موسيقياً. في مستهل هذا الكتاب المختصر، كثيرة جداً هي أشكال الحياة النباتية والحيوانية على وجه الخصوص التي تُشير إلى أن الأمر يتعلق بمونولوجات داخلية، والقارئ الذي يستكشف هذه الصفحات يجد أنه من المستبعد أن يعبر أطفال صغار في هذه اللغة الصافية والكثيفة، ويفكر بالأحرى بكلمات منطوقة. إنها افتتاحية بالمعنى الموسيقي بقوة كبيرة رنانة وإيقاعية. كل شيء يتحرك ويتواصل. أوراق الأشجار والظل قدُ شُبهوا بالإنسان وقورنوا بالبرتقال. لكن القلق بان بالفعل، منذ الرد السادس، مع لويس الذي يسمع وطء حوافر حيوان كبير مقيد بالسلاسل. من أجل تصوير صباح وحيد، إنها أحاسيس الأطفال التي يتردد صداها الواحد ضمن الآخر، وليست كلماتهم. هذا هو غناء الفجر مثل أغاني الشباب (Gesänge der Frühe) لآخر مؤلفة من مؤلفات شومان (Schumann) الموسيقية: مهما كان شديد الاختلاف، فلديه توتره الحاد والمتحفظ على حد سواء.

ثمة مشهد في القسم الثالث على درجة من الأهمية قد يسمح بتعميق هذا التحليل. فهو يبين لنا بوضوح وجود حوارين بين نيفيل الشاعر وبيرنار الروائي (تسعى إذن **الأمواج** جاهدة بين بعدي الكلام إلى الجمع بينهما). نيفيل وحيداً، ينظر في الخارج إلى الأشجار ويرى بيرنار يقترب. «كلما يقترب هذا الشخص، أتوقف عن أن أكون أنا (I become not myself) كي أصبح نيفيل زائداً شخصاً ما. زائد من؟ زائد بيرنار. نعم إنه بيرنار، ولبيرنار سأعيد طرح السؤال: من أنا؟»[24] حينها يبدأ مونولوج هذا الأخير: «إنه شعور غريب النظر إلى هذا الصفصاف معك (باللغة الإنجليزية قيل فقط «معاً»). منذ فترة كنت في بيرون وكانت الشجرة تنتمي إلى بيرون، الشجرة الحزينة والمائلة والنائحة. والآن ونحن ننظر إليها معاً، تصبح هيأتها أنيقة كأن أغصانها مُسرحة بشكل جيد، فكل غصن منفصل عن جاره، وصفاء ذهنك الخاص يفرض عليَّ أن أطلعك بما أشعر به» (I will Tell you What I Feel, Under the Compulsion of Your Clarity). (سوف نلاحظ هنا النجاح الكبير لترجمة يورسينار) لكن ما الذي سيحدث؟ من المؤكد أنه سيكون بينهما تبادل كلام ملفوظ، ولن يُقدم لنا أي رد عليه، وضمن المونولوجات الداخلية الطويلة المتعاقبة، سوف نشهد حواراً آخر، وتواصلاً آخر، بين وعي ووعي آخر، يستند على وجه الخصوص إلى حل شيفرة حركاتهما وتعبيرهما.

غير أن لهذا الحوار الأخرس شكل المخاطبة وصيغتها. خارج السياق، يمكن أن يظهر الحوار بالتالي على أنه حوار ملفوظ. وإذا كان نيفيل في الحوار المنطوق «في حالة من العصبية الشديدة كي ينهي

---

(24) III, p. 71/ 268.

جملته بشكل لائم»، ويتكلّم بشكل «سريع كي يخفي اضطرابـ(ـه)»[25]، فإنه في المونولوج الداخلي حيث يروي لنا هذا، ينهي جمله ويأخذ ما يلزمه من الوقت لذلك. في نهاية القسم السابق، نيرفيل ذاته يجلس في القطار الذي كان بيرنار قد غادره لتوّه، ويقول في نفسه: «نحن جميعنا مثل جمل لقصة يرويها بيرنار لنفسه، ونوادر يكتبها في دفتره تحت حرف الألف أو تحت حرف الباء. ويروي قصتنا بتعاطف غير اعتيادي (في اللغة الإنجليزية تقول «بتفهّم»)، باستثناء المشاعر التي أحسسناها بعمق شديد. لأنه لا يحتاج إلينا»[26] في المشهد الذي فسرناه، يقول بيرنار في نفسه: «اسمحوا لي أن أخلقكم. (لقد فعلتم لتوّكم الشيء نفسه لي). إنكم ممددون فوق هذه الضفة الدافئة في هذا اليوم الجميل من شهر تشرين الأول الكامد قليلاً لكنه لا يزال منيراً»... إلخ[27]. والشخصيات (على أي حال هذه الشخصيات) تتصرف مع بعضها البعض مثل الروائي إزاء شخصياته، أو أشخاص يلتقي بهم ويحوّلهم بالخيال وبالتقمص الشعوري إلى شخصيات في نوع من حلم اليقظة (فالمونولوج الداخلي يجعل الحدود بين ما نستبصره وما نحلم به سهلة الاختراق).

من الواضح جداً أن ف. وولف في القسم الثاني من **الأمواج** تستشهد بذاتها وتناجيها. في واحدة من مقالاتها الشهيرة حول الرواية *Charac-ter in Fiction*، في العام 1924، كان قد تخليت بالفعل رحلة على متن قطار حيث ثلاثة من أشهر الكتاب المقروئين في ذلك العصر في إنجلترا أ. بينيت (A. Bennett) وج. غلزورثي (J. Galsworthy) وهـ. ج. ويلز (H. G. Wells) سوف يتواجدون قبالة السيدة براون، وكيف أنهم سوف

---

(25) III, pp. 75/ 271.

(26) II, pp. 59/ 258.

(27) III, pp. 72/ 269.

يرونها ويصفونها[28]. وبيرنار وهو في القطار ينصرف إلى التمرين ذاته (ويقوم بذلك بصفة روائي أو روائي المستقبل)، بخصوص «رجل في منتصف العمر يدل مظهره على الثراء» دخل لتوه في مقصورته[29]. وهنا أيضاً يوجد تفاوت بين مستوى المحادثة الفعلية ومستوى الكلام الداخلي (لكن الأمر يتعلق بتقمص شعوري أحادي الجانب وليس بتواصل بين الوعي كما بين نيفيل وبيرنار بعد ذلك: «وبينما ونحن نتبادل بعض الأفكار غير العادية لكنها ودية بخصوص البيوت الريفية، وضحت صورتي عن الرجل، ووضعته في عالم الوقائع *I Furbish* (*Him up and Make Him Concrete*). قد يكون زوجاً متسامحاً لكنه غير مخلص؛ أو أنه على الأرجح متعهد صغير يوظّف بعض العمال»... إلخ. ويذهب به الأمر حتى لتخيّل اسمه. نحن لسنا بعيدين كل البعد عن أرنولد بينيت! كذلك هذا يحصل من خلال تفسير «إشارات غير محسوسة»[30] ومدركات صغيرة ليبنيزية.

غير أنه وفي القسم الثالث الذي نعود إليه، فإن حل رموز الإشارات وتأويلية التافه ذاتها هي التي تؤسس الحوار الأخرس بين وعييهما، بيرنار وهو يفسر نيفيل ونيفيل وهو يفسر بيرنار: «ألا تسمع؟ تبدو يدك التي تنزلق فوق ركبتك بحركة مألوفة بالنسبة إليك والتي لا يمكن وصفها، أنها ترسم حركة احتجاج. إشارات كهذه تكفينا لتشخّص أمراض هؤلاء

(28) V. Woolf, *Essays* (New York: éd. Mac Neillie, 1988), t. III, pp. 428 sq. voir déjà sa nouvelle de 1920, *An unwritten Novel*.

(29) II, pp. 58/ 256-257.

(30) تجدر الملاحظة إلى أن الأمر لا يتعلق بموضعة بسيطة تشيئية إذا أن هذه الصفحة ذاتها تتطور موضوع الحاجة إلى الاتصال، والطابع غير الكافي وغير الحقيقي للوعي المنفصل فيما بينه.

الذين نحبهم»[31] ثم تصل إلى تخيل كلمات غير منطوقة بالانتقال من «يبدو بأنك تقول» إلى «إنك تقول» (*You Say*) المحذوفة من قبل يورسينار): «توقف واسألني ما الذي يؤلمني». وبعد ذلك: «هل أنا على حق؟ هل فسرت بشكل صحيح الحركة البسيطة ليدك اليسار؟» وبعد بضع صفحات، نيفيل بدوره يعتقد أنه غير مسموع: «ألا تسمعني. إنك تصوغ جملاً جميلة بخصوص بيرون»[32]، ويفسر بدوره حركات بيرنار: «ثم إنك تضغط على منديلك في جيبك بحركة ليس بحركة بيرون، لكنها حركتك، حركتك في الأساس لدرجة أنه إذا حصل وفكرت بك بعد عشرين سنة، عندما نكون نحن الاثنان مشهورين ومصابين بالنقرس وغير محتملين، سيكون هذا المشهد الذي سأتذكره؛ وإذا كنت ميتاً في هذه الأثناء، فسوف يجعلني هذا المشهد أبكي». كلاهما لا يولي اهتماماً حقيقياً بما ينطقه الآخر، إلا أن كلاً منهما يقرأ الآخر ويستكشف نوايا الآخر ويبنيه ويتخيله، فهما إذن يسمعان بشكل مختلف، يسمعان ما لم يُقل، ويعبّران عنه وهما يتكلمان مع أنفسهما بدلاً من الآخر[33]. وجسداهما بالنسبة إلى كليهما ليس حضوراً بقدر ما هو رسالة يجب فك رموزها، دلالتها تُستبدل بما يُقال.

وفي المشهد ذاته، يدل تفحّص الأعمال التي يصفانها وكذلك

---

(31) III, pp. 72/ 269.

(32) III, pp. 74-75/ 271.

(33) نتساءل كيف موريس بلانشو (M. Blanchot) يستطيع التكلم بثقة عن «خيال يستبعد منه أي علم نفس»، قبل أن يذكر أن «المونولوجات الداخلية حيث كل يكشف عن نفسه ويعتز بها (كذا) ويؤدي بنفسه إلى المأساة»، انظر: *Faux pas* (Paris: [s. n.], 1943), p. 283,

إنه بلا شك يعارض عنوان كتاب من أول الكتب حول ف. وولف باللغة الفرنسية، انظر: *Le roman psychologique de V. W.*, 1932, de F. Delattre.

مونولوج بيرنار بمجرد أن غادر نيفيل، إلى أنه كان هناك تواصل بالفعل، وأنهما قد فهما بشكل جيد ما كانا يقولانه بالصمت. لقد قارنّا بحق[34] هذه الفرادة لـ **الأمواج** بمقطع من أول رواية من روايات فيرجينيا وولف **رحلة إلى الخارج** (*The Voyage Out*) في العام 1915: «أي الروايات تكتب؟ أود كتابة رواية حول الصمت، قال: عن الأشياء التي لا يقولها الناس. غير أن الصعوبة هائلة»[35]، ردٌّ تتبعه اعتبارات هامة حول الشكل الروائي. ج. غيغيه (J. Guiguet) أحد القلائل الفرنسين الذي ذُكر اسمه كثيراً من قبل المتخصصين الأنجلو أميركان بوولف، يستعيد هذه الصيغة ويطورها دون أن يستشهد بها: «ما يقوله كل من بيرنار ورودا ولويس... إلخ، هو تحديداً ما لا يقولونه، وليس حتى ما يفكرون به، ولا ما يشعرون به بوضوح أو بغموض، لكن ما يجب أن يؤثر في حساسية القارئ وذكائه وذلك لجعله يتصوّر ويشعر، كما لو أنه من خلال تجربة مباشرة، الواقع الواعي أو بالوعي الباطن الذي سيتغذى منه مونولوجهم الداخلي الحقيقي بالمعنى الأكثر شيوعاً للكلمة»[36]. قد تكون إذن ترجمة أو نقلاً، وهذا حُكمٌ قَبِل به نقاد عديدون، لكنه يُعرف في العمق بالمونولوج الداخلي دون أن يعارضه. إذ إننا إذا كنا نعني بـ المونولوج «الحقيقي» هذا الضجيج الذي يصخب بعمقي، فهو في الجوهر ما لا يمكن أن يُكتب، ما لا أستطيع حتى أنا اختزاله ولا تدوينه، ولا حتى في الكتابة المزعومة تلقائياً للسرياليين، بواقع أنني لا أسمعه بالمعنى الدقيق

---

(34) Jean O. Love, *Worlds of Consciousness* (Berkeley: [n. pb.], 1970), p. 200.

(35) V. Woolf, *Croisière,* trad. Guerne (Paris: [s. n.], 1952), p. 256, chap. XVI.

(36) Guiguet, Ibid., p. 283, and Blanchot, Ibid., p. 284,

«يتعلق الأمر بالتعبير ليس عما يفكر به هذا الشخص في الواقع، بل مت يجب أن يفكر به حتى يكون في الواقع».

للكلمة وأنه يؤثر علي وفقاً لنمط مختلف جوهرياً عن الطريقة التي أسمع فيها صوتي الذي يصدي في الحجرة وفي حنجرتي. ومثلما أنه لا يمكن أن يكون لنا دخل بالحلم بشكل مباشر، بل فقط بقصص الحلم التي يمكن التحقق منها، التي هي ترجمات له، وهذا لا يعني أنه ليس هناك تجربة للحلم، مثلما أنه لا يمكن أن لا يكون لنا دخلٌ بالمونولوج الداخلي بشكل مباشر، بل بترجماته التي لا يمكن التحقق منها، وهذا لا يعني أنه ليس هناك تجربة للكلام الداخلي. «لنا دخل بشكل مباشر» تعني هنا الإمعان فيه أمامنا كظاهرة محصورة لا يمكننا وصفها دون أن تغييرها.

مقارنة مع مسرحية أوجين أونيل (Eugene O'Neill) **الفاصل الغريب** (*L'étrange intermède*)، حيث يتعاقب الكلام المنطوق والكلام الداخلي، والحوار الرنان والحوار الأخرس، كل شيء يجري كما لو أن وولف كانت تحذف الأول ولا تبقي سوى الثاني. بالإضافة إلى الأداء أو الأسلوب، هذا الطابع المسرحي لكن لمسرح داخلي، الذي يُلعب على خشبة الوعي، يتسم أيضاً ببنية **الأمواج**: تشكل الأقسام التسعة لوحات بقدر المشاهد، موزعة على طول زمن الحياة، من زمن الطفولة المبكرة إلى الشيخوخة والموت، حيث نعيد تشكيل المدة الفاصلة بحسب الكلام الداخلي للشخصيات. من خلال كثافة أسلوبها، الذي غالباً ما يوجد فيه شيء ما من «أسلوب الفنان» في عصر الرمزية[37]، فإن **الأمواج** عمل صعب ويتطلب انتباهاً كبيراً. لكنه ليس عملاً مبهماً، ولا يتطلب مجهوداً لفك الرموز وإعادة التركيب، لفهم تسلسل الأحداث،

---

(37) M. Bradbury, *Possibilities, Essays on the State of the Novel* (Oxford: [n. pb.], 1973), pp. 129-130.

الذي يؤكد على وضوحه «الأيقونوغرافي»، ص 131–132.

كما تتطلبها على سبيل المثال بعض روايات فولكنير. تستحوذ مغامرة الشكل المبتكر على مادة سردية لا يمكن أن تكون تقليدية على الإطلاق، ولم يتم التأكيد على ذلك بشكل كاف. نتذكر **حياة** (*Un vie*) لموباسان، عدا أن هذه هي **ستة حيوات** (*Six vies*): تتبع مجموعة من الأصدقاء طوال فترة وجودهم، وهم أطفال يلعبون سوياً، وهم يدرسون دروسهم وهم يختارون مهنهم ويتقدمون فيها، وهم يتزوجون أو لا يتزوجون، وهم يتصلبون في عاداتهم ويشيخون، دون أن تكون هناك أحداث استثنائية، ولا شيء مذهل، وتشكل موضوعاتية كان لأرنولد بينيت أن يعالجها مع وصفاته للواقعية المبتذلة. نعيد تشكيل «سيرة حياة» الشخصيات بسهولة. وقول إنه لا يوجد زمن ولا فضاء ولا أحداث مثلما قال غيغيه هذه بالتأكيد مغالاة ولا يمكن الدفاع عنه.

بالمقابل، فإن حقيقة أنه لا يمكننا الوصول إلى هذه «السير الذاتية» وهذه «الحبكات» إلا ابتداءً من مناجاة الوعي الحميمي الذي يلقي عليها ضوءاً غريباً وغير عادي، وحتى وإن كانت تافهة عن عمد (نحن لسنا ضمن فنتازية أورلاندو (Orlando)). ثمة انعكاس للمباشر وغير المباشر بالنسبة إلى الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر: فنحن لا ندرك إلا بشكل غير مباشر أحداث العالم التي كانت تبينها لنا ضمن وضوح سوي وقوي، وإننا ندور كما السمكة في الماء، في حميمية الوعي الذي كانت تبرزه أو تستنتجه.

هذا البُعد المسرحي، والذي يُشار إليه بشكل جيد بتعبير المناجاة الدرامية (Dramatic soliloquies)، يتسم كذلك بعدم تمايز أسلوبي في لغة الشخصيات والذي أشار إليه جميع النقاد[38]. في التراجيديا اليونانية

(38) Marcel, art. cité, p. 305; Guiguet, p. 281, and Naremore, p. 158, etc.

وكذا في التراجيديا الفرنسية في القرن السابع عشر، يعبّر الجميع عند أنفسهم بالطريقة ذاتها، حتى فيما لو كانت مواضيع المتكلمين مختلفة، ملكة أو خادمة، رجلاً أو امرأة. إن تمايز لغة الشخصيات، مع تأثيره في التخصيص المموضع، يتعلق بالكوميديا وليس بالتراجيديا. والتفكيك المحتمل لا بل انهيار حيوات الوعي لا يترافق مع تفكيك اللغة التي تبقى صلبة ونقية ضمن الانهيار ذاته لكل شيء. وغرابة **الأمواج** في هذا الصدد، ليست شيئاً آخر سوى معيار التراجيديا: ضمن أسلوب بسيط وجزل، جزل باستمرار وفي هذا على نحو سلس، ترفع الرواية مرة واحدة وإلى الأبد بطيران شبيه بطيران النسر، فوق زقزقة استخدامات اللغة العادية والثرثارة، وتُري ضمن وضوح قوي، التوترات والتمزقات الأكثر قسوة للوجود الإنساني، والتي تهدد ما كان يبدو الأكثر يقيناً، مثل هويتنا على سبيل المثال. إذ إن الضوء وحده هو الذي يكشف عن الظلمة على هذا النحو، والضوء الأعلى وحده يكشف عن الظلمات.

في هذا الصدد، تكون التوطئات أو الفواصل (التي تكون على شكل رفع الستارة) حاسمة بالطبع. ثمة نُقاد يقابلون في بعض الأحيان الأجزاء الوصفية والمكتوبة بخط مائل مع الأجزاء الدراماتيكية المكتوبة بخط عادي. (فصبغتنا اللاتينية تجعل من الحروف المائلة والعادية، التقابل المطبعي الرئيسي...) غير أن الفواصل هي ذاتها أيضاً دراما، الدراما اللاشخصية التي هي شرط وجود حياة الأشخاص، دراما النور والظل، كذلك دراما الخارج والداخل. ويقابل ذكر ساعات اليوم من غسق الصباح إلى غسق المساء، وذكر الفصول أيضاً، وهنا أيضاً بطريقة تقليدية وعالمية، سنين العمر. تعرض دراما التوطئات البحر والأمواج لكن كذلك البيت والفضاء الداخلي. وعليه، فإن عمل جان و. لوف (Jean O. Love) **عوالم الوعي** (*World of Consciousness*) يملك تحليلاً

كثيفاً وصائباً بالتمام[39]. يستحسن قراءة الفواصل بالتتابع الواحدة تلو الأخرى لفهم ذلك. في بداية الكتاب، إن الضوء البازغ لا يضيء المنزل سوى من الخارج. «ارتعشت الستارة بهدوء، لكن كل شيء في المنزل (في اللغة الإنجليزية تقول فقط في الداخل (Within)) بقي غامضاً وبلا جوهر، وفي الخارج كانت العصافير تغني ألحانها الفارغة»[40]. في الخارج (Outside) هي الكلمة الأخيرة للتوطئة الأولى. في التوطئة الثانية، يدخل النور، ويُميز الداخل. «كان النور يثير حواف الطاولات والكراسي، ويغبن بخيوط ذهبية دقيقة الأغطية البيضاء»[41]. فهو يقدم المحيطات ويتفحص البيت ويقوم بفعلٍ (من أجل هذا يوجد دراما، وشيء ما يحدث). لكنه لا يفعل بطريقةٍ أحادية الجانب (فكيف لنور يقدر أن يفعل ذلك؟) وهو يمايز بين الأشياء، يُحييها أيضاً، ويأخذها في حركتها القوية: «كانت الأشياء تُبنى وتفقد شكلها بهدوء (Everything Became Softly)؛ كان يُخال أن الصحن الخزفي يتدفق وأن السكينة الفولاذية قد أصبحت سائلاً». Peras أم Apeiron، حسب التعارض الفلسفي القديم بين المحدود وغير المحدود؟ يكمن هنا السؤال الكبير للرواية والذي سوف تتم العوده إليه. هذا التفكر الأساسي حول المحيط يعود في التوطئة الرابعة[42]: لم يعد هناك ظل والأشياء اكتسبت «وجوداً متطرفاً» (A Fanatical Existence)، تعبير رائع. والوجود المتطرف هو والجود حيث لا يتم التأكيد سوى على الذات، وهو ما تعتبره الفردانية الليبرالية المعاصرة وجوداً فقط. غير أن الظل لم يمت، كما سنرى في

---

(39) Love, Ibid., pp. 196 – 197.

(40) I, p. 6. 214.

(41) II, pp. 24/ 229.

(42) VI, pp. 94/ 286.

التوطئة الخامسة. وسيعود عدم التمايز تدريجياً إلى البيت. من الاستحالة هنا تتبع التحليل بالتفصيل. من ناحية أخرى، يفسر ج. لوف بحق الفضاء الداخلي للبيت كرمز لفضاء السريرة، «العالم الواعي». تصف القديسة تيريز دافيلا (Sainte Thèrèse d'Avila) «المساكن الداخلية»، لكن هنا ومثل باقي أعمال ف. وولف، يتعلق الأمر ببيت الوعي[43].

مسرح الوعي هذا حيث كل شيء يُقدم من خلال أصوات داخلية، يؤدي بالتأكيد إلى آثار خاصة به. وحضور الآخر يُبين لنا حصرياً من خلال ما يصنعه في وعي الشخصية، ومن خلال التفسير الأبدي الذي يقدمه لنا هذا الأخير، فلم يعد هناك ثمة فرق واضح بين الحضور الفعلي والجسدي والحضوري الخيالي. وهذا ليس سوى حضور دائم في عقلي، حيث تسود الانفعالية. وغالباً ما يحدث إذن بالنسبة إلى القارئ نوع من المقابلة العكسية: فالآخر الموجود في الموقف يستحوذ فعلياً هنا، ومقارنة مع الإجراءات السردية الأخرى، على شيء من الشبحي والطيفي وعدم اليقين، بينما الآخر الذي لا يقوم سوى بالاستسلام للحلم فله مع ذلك حضور حقيقي وفاعل (مثل الصديق الذي تدعونا الفلسفة الرواقية أن نمثله هنا، وهو ينظر إلينا وشاهدٌ على سلوكنا كي لا يدعنا نفعل مثل هذا الفعل أو ذاك).

وهكذا وبعد مشهد القسم الثالث والذي حُلل أعلاه، عندما يكون بيرنار وحيداً بعد أن تركه نيفيل، إنه يفكر في لويس. ويتخيل وجهة النظر الخبيثة لكنها الثاقبة التي قد تكون لديه حول هذه اللحظة وهذا

(43) Louise A. Poresky, *The Elusive Self, Psyche and Spirit in V. W.'s Novels* (Newark: [n. pb.], 1981), p. 191,

والذي بالنسبة له البيت هو الهوية الإنسانية، و«في البيت» هي رمز الذات والذي يقارب بينه وبين *La Promenade au phare* و *Orlando*.

المكان في الصيغة الشرطية. فهو يرى لويس عن بعد، منكباً على مكتبه ويقوم بحساباته (فهو يعمل في شركة تجارية)، لكنة يقوم أيضاً بحساباته الخاصة بحياته، ويصفه جسدياً. في نهاية جملة ننتقل من الصيغة الشرطية إلى الصيغة الإخبارية. ويقول إنه غالباً ما كان يشعر بأن نظره ملقى عليهما، وفي نهاية المونولوج، هذه النظرة تصبح حاضرة، ويستلم هذا اللويس الخيالي الكلام: «نعم، حين أنظر إلى النافذة وأدع سيجارتي تسقط بلطف على الأرض، فإنني أشعر بعيني لويس التي تراقب حتى هذا السقوط. ويقول في نفسه (في اللغة الإنجليزية فقط): «كل هذا له معنى! لكن أي معنى؟»[44] وننتقل على الفور إلى مونولوج لويس، كما لو أن هذا الفكر كان قد سبب بالفعل حضوره، وكان قد «استدعاه» بالمعنى السحري الذي يمكن أن يكون لهذه الكلمة باللاتينية، ويلقي بنا في وعيه. في القسم التالي، يصف بيرنار هذه الصور (Picture) للأصدقاء الغائبين الذين يستحوذون عليه على أنها عجيبة وغريبة، وتتلاشى حالما تصطدم بطرف «بجزمة حقيقية»[45]. «ومع ذلك فإن بريقها الساطع يوقظني»، كما تترجم م. يورسيمار ما لا يمكن ترجمته (They Drum me Alive) (إنها تدعوني إلى الحياة بصوت قرع الطبل).

ثمة قسمان من **الأمواج** الثامن والتاسع، يعرضان وتحت الضوء المنحرف والمنكسر للمونولوجات، اجتماعين حيث يتواجد الأصدقاء الستة. إنهما بالتأكيد العشاءان الأغرب في الأدب، وليس من خلال الأحداث التي تجري فيها، بما أنهما بالكاد يستحقان هذا الاسم، لكن من خلال الشكل الذي جعلانا نراهما وفقاً له. سيتم التطرق هنا إلى

(44) III, pp. 78-79/ 274.

(45) IV, p. 100/ 291.

الأول فقط. يتعلق الأمر بعشاء الوداع (ما سينكشف في الفصل التالي على أنه كان وداعاً بالمعنى الدقيق للكلمة) لبيرسيفال الذي كان يجب عليه الذهاب إلى الهند لإداء مهماته الإمبريالية هناك. وبيرسيفال هو الشاب الوسيم الذي أبهر الجميع لأسباب مختلفة، وهو يشكل بالنسبة إلى مجموعتهم مركزاً: تقف على ظاهر جلده المعرفة الكلية للسرد التي تبحث في حميمية الوعي، بما أننا لا نراه، إلا في نظر الآخرين، ولا نسمعه يتكلم على الإطلاق. يبدأ القسم بمونولوج طويل لبيرنار وهو في القطار الذي يسوق به نحو الموعد اللندني (وهو أيضاً الذي سيفتتح فصل العشاء الثاني في هامبتون كورت). ثم ندخل إلى المطعم مع مونولوج نيرفيل الذي وصل في وقت مبكر، ويقول، لأنه يريد أن يستمتع بالانتظار (لنتذكر أنه مغرمٌ ببيرسيفال، ويشار هنا وللمرة الأولى برغبته الجنسية المثلية)[46] ونشهد دخول باقي الأصدقاء الواحد تلو الآخر. ونذهب من وعي إلى وعي، وتخبرنا المونولوجات عن مواقف الآخرين. يصل بيرسيفال. وتظهر من جديد أقدم الذكريات، تلك للقسم الأول. تصف لنا رودا وسوزان من الداخل دخولهم (والذي شهدناه اعتباراً من وعي آخر). إنهم يأكلون. وبيرسيفال يغادر للأبد وينتهي الفصل. «الآن غادر بيرسيفال»[47] (Now Percival is Gone). لكن فيما عدا التبادل المختصر، لواحد من اثنين فقط، المشار إليه أعلاه، بين لويس وروودا[48]، لم يُروَ أي كلام ملفوظ. إنه عشاء موناد وطيفي وتخاطري مما يجعله رائعاً إلى أقصى حد. وكما تقول رودا، إننا نعي السقوط ونستشعر الهبوط (*The Shadow Slants*)، «الظل يميل». لنستعد كلمة من هوغو،

(46) II, pp. 29-30/ 234.
(47) IV, pp. 126/ 311.
(48) IV, pp. 120/ 307.

نحن موجودون ضمن ستة أحواض سمك نفسية، حيث نطل منها على أحواض السمك الأخرى، حتى فيما لو كان فيها أحلام يقظة ساحرة وشهوانية، بطريقة متألقة في هذا أو ذاك الحوض.

غير أنه إذا كان الحوار الفعلي قد تلاشى، فيوجد تواصل بين الأفكار. لنأخذ مثالين اثنين فقط عن ذلك. فبيرنار يرى الهند في الخيال وبيرسيفال يمطتي «فرساً يضايقه الذباب». ومونولوج رودا الذي يلي مباشرة يستدعي هذه الرؤية ذاتها وبالتعبير ذاته[49]. وبعد ذلك بقليل، يفكر نيفيل في رودا: «إنها تنظر إلى الأسفل دون أن تشعر بالدوار. إنها تنظر بعيداً جداً، فوق رؤوسنا، أبعد من الهند». ما يتبع على الفور هو بمثابة إجابة مباشرة: «أجل، أبعد من أكتافكم، وفوق رؤوسكم، تقول رودا، إنني أتأمل منظر وادٍ محاط بالتلال شبيهة بأجنحة الطيور المطوية»[50]. يحل الإدراك القلبي الحسي وتواصل الأفكار محل الحوار الفعلي. يعرض القسم الثامن حيث اجتماعهم الأخير، المميزات ذاتها. في الوقت ذاته لوجود أداء أدبي رائع في استخدام المونولوج، يوجد ثمة مفارقة وهي أنه كيف يمكن لكتاب أن يتأمل بشكل مطوّل، الطابع المبهم والمتحرك والنفاذ للهوية الشخصية، أن يصف الحديث الإنساني واللقاء بشكل غير مباشر وغالباً الخانق، ابتداءً من ذاتيات منفصلة حيث الخطاب المستمر يعود دائماً بطريقة دائرية إلى ذاته.

ثمة سؤالان مهمان يطرحان أنفسهما في الوقت الحاضر، يتعلقان بالرمزية في **الأمواج**، من جهة، ومن جهة ثانية بمكانة بيرسيفال. وعند انتهائها من كتابة الرواية، أشارت وولف في يومياتها: «ما يهمني في

---

(49) IV, pp. 116-117/ 304.

(50) IV, pp. 118-119/ 306.

هذه المرحلة النهائية، هي أن الحرية والجرأة التي أدركتها مخيلتي، قد استخدمت أو رفضت جميع الصور والرموز التي كنت قد أعددتها. إنني على يقين أن هذه هي أفضل طريقة لاستخدامها، وليس ضمن تركيب متماسك، كما كنت أرغب في البداية أن أفعل، لكن صوراً بسيطة مثل هذه ليست هنا إلا للإيحاء»[51]. ومراجعة هذا الكتاب تسمح بتأكيد بصحة هذا الحكم. ليس هناك ثمة شيء في هذه الرموز ليس مشتركاً وعالمياً في المعنى الأصح للكلمة. لكن كثافة الكتابة والطابع «الصوفي» و«الشعري» للكتاب قاد بعض المفسرين إلى الرغبة في إعطاء «مفتاح» رمزي للكتاب وتسليمنا، نحن الدنيويين، معناه الأقصى. بالنسبة إلى ج. ألكسندر (J. Alexander)، سيكون باطنياً وإخفائياً[52]: والمعضلة هي أن، وكما يعلم كل مفسر للنصوص، يجب أن يكون في كتابة ما، إشارات واضحة، حتى فيما لو كانت كتومه، وأن يكون هناك دلالة خفية من نوع خاص، إذا كنا لا نريد أن نقع في الاستبداد. وبالنسبة إلى ل. بوريسكي (L. Poresky)، قد يكون الكتاب مكتوباً بشكل موازٍ للسرد الخاص **بالكتاب المقدس**، عن السقوط[53]: والمعضلة هي أنه ومنذ الخطيئة الأصلية، نستطيع إظهار ذلك بالنسبة إلى الحياة الإنسانية برمتها، فيما عدا القديسين بمجرد أن يصبحوا ذلك وفيما لو بقوا على ذلك. وبالنسبة إلى م. دي باتيستا (M. di Battista)، فتسود رمزية فرويدية[54]: والمعضلة هو أن المحللين النفسيين ذاتهم لم يعودوا يستخدمونها مع

---

(51) *J.*, p. 866 (7/ 2/ 31).

(52) Jean Alexandre, *The Venture of form in the novels of V. W.* (New York: [n. pb.], 1974), pp. 147 sq.

(53) Poresky, *The Elusive Self, Psyche and Spirit in V. W.'s Novels*, pp. 185 sq.

(54) M. Di Battista, *V. Woolf's Major Novels* (New Haven: [n. pb.], 1980), pp. 140 sq.

الفورية ذاتها كما في السابق. وبالطبع، هناك اسم بيرسيفال الذي أتى من سلسلة روايات غرال (Graal). بيد أن **الأمواج** ليست رواية أطروحة، حتى فيما لو كانت تثير بعض المسائلات الفلسفية، وسيكون حذف الحركية الدالة والمرونة الرمزية فيها أشبه بتمديد هذه الرائعة الأدبية فوق سرير بروكست(55). وذلك لا يعني بالتأكيد أنه لا يوجد في هذا الكتاب إيحاءات متعددة واستشهادات، جديرة يأن يشار إليها ويجري النظر فيها، لكن على وجه التحديد هي جموع لا يمكن اختزالها.

أما بالنسبة إلى بيرسيفال، فهو يثير مسألة تأويلية أصعب بكثير. فنحن باقون خارج وعيه وكلامه، ولا نراه إلا من خلال النظرة المشحونة بالعاطفة والافتتان والأمل ورغبة الآخرين فيه. أينبغي تصديق ما يقولونه لنا عنه بسذاجة، ونتبنى كقراء هذه النظرة ذاتها؟ أغلب المفسرين يفعلون ذلك بما فيهم موريس بلانشو، الذي يرى فيه الروح المظلمة للكتاب برمته:

«من يكون إذن هذا الشاب، رفيقهم في الجامعة، البسيط والطبيعي والنابض بالحياة والذي سيموت في الهند في حادثٍ وقع مصادفة؟ إنه رمز الكائن الفعلي والكامل والآخرون ليسوا سوى مجرد قطعٍ منه. إنه الإنسان ذاته حيث كل واحد يجمع ذاته ويصبح شخصاً. إنه الكائن الحقيقي وكذلك الوحيد الذي يقدر أن يتوفى فجأة، شيء آخر غير جوهره. هو، لقد اختفى، وترى الشخصيات الستة نفسها مجبرةً على اختيار مصيرها وأن توجد بطريقة شخصية. لقد مات الممكن مع صديقهم»(56).

---

(55) تقول الأسطورة اليونانية أن بروكست كان قد صنع سريراً على مقاسه وكان قاطع طرق بدأ بخطف المسافرين ويضعهم فوق سريره فإن كانت أطرافهم أطول من السرير فإنه يقصها وإذا كانت أقصر منه فإنه يمطها. والنتيجة هي موت جميع الضحايا.

(56) Blanchot, Ibid., p. 285.

هذه الرؤية بالمعنى الميتافيزيقي الدقيق تجعل من بيرسيفال المعادل الحديث لآدم كادكوم (Adam Qadmon) للإنسان البدائي في المعرفة الروحية. والنظرة الممجدة هذه هي نظرة الشخصيات. لكن ما الذي نعرفه عن هذا الوسيم غير المبالي سوى أنه وسيمٌ ورياضي؟ يكمن تميزه الوحيد في طريقته الجميلة والأنيقة في حك رقبته، وهي غالباً ما تُقلد لكن لا يمكن أن تُضاهىَ على الإطلاق، ويعود ذكرها مراراً وتكراراً في الكتاب[57]. إنه بطل ويشعر المرء أمامه كأنه جندي بسيط بحضور «قائده»[58] يندرج مثله في القصة العالمية: كيف نُعلِم الزمن القادم (To All Time to Come) أننا، نحن الذين نقف هنا في الطريق، تحت وهج مصابيح الشوارع، قد أحببنا بيرسيفال[59]؟ مع موته فقد الناس «الرئيس» (Leader) الذي كانوا يصطفون خلفه[60]. إنه «معلم عظيم لفن الحياة». تنصاع وم. يورسيمار بذاتها للسحر وتضيف صيغاً ليست موجودة في النص: «لأن الكون كان معترفاً فيه على أنه سيده»، «وكأن الكون كان قد وجد فيه سيده»[61] وهذا ليس بشيء! يُخال لنا أنها أرادت من خلال ذلك إعادة الدلالة المسيحانية للإنجليزية «ها هو يجيء» لو كان قد عاش لكان قد حمى وأنقذ «الكثير من الهنود الغامضين والناس الذين يموتون إثر المجاعة والمرض»[62]. يتخيل بيرنار مشهداً حيث يحلُ مشكلة بفضل «قواعد الغرب» (Standards): «فالمشكلة الآسيوية قد وجدت حلاً. ويبتعد، وتتجمع الحشود حوله وتنظر إليه كما لو كان – ما هو

---

(57) *E. g.* II, pp. 30/ 234; V, pp. 135/ 320, and IX, pp. 208/ 382.

(58) IV, pp. 105/ 295.

(59) IV, pp. 127/ 311.

(60) V., pp. 131/ 317.

(61) V, p. 315 et 319 de sa trad. (= p. 129 et p. 133).

(62) IX, pp. 208-209/ 383.

عليه حقاً – إلهاً»[63] لم يتم إغلاق القائمة. هذه المبالغات التي تؤلّه هذا الشاب ضمن سياق إمبريالي يضايقنا، وقد تجاوزت بكثير مغالاة حلقة ستيفان جورج (Stefan George)، وهذا شيء ليس بقليل. غير أنه لم يرو لنا أي فعل بطولي أو عظيم، كل هذا ليس سوى حلم يقظة. فالموت إثر سقوط من الحصان، إذ إن هذا الأخير قد تعثر بحجرة، ليس ببطولي ولا بإلهي، وهذا لم يرض موريس بلانشو ولا سفسطائيته التي وفقاً لها لا يمكن أن يموت كل من هو ضروري إلا مصادفة. لا يمكن بالتالي إلا طرح السؤال: هل يجب إعادة أخذ اعتبار هذه الرؤية أم أن نرى فيها وهماً لوعي الشخصيات؟

ماذا كانت الكارثة الحقيقية، موت بيرسيفال، حارماً الإنسانية من كل ما كان قد يجلبها لها، أم أنه قد يصلح لعرض سطحي لرؤى فوضوية وصبيانية على حد سواء؟ كتبت مادلين مور (Madeleine Moore) بالضبط إنه وحدها «رؤية غير ناضجة» قد تنصّب بيرسيفال على أنه «تجسيد لوحدة كاريزمية». «إلا أن وحدته ليست روحانية ولا أخلاقية؛ فهي في النهاية وهمية ومنيعة. فهو لا يلقي ظلاً خاصاً به، لكنه يعرض ظلالاً للستة الآخرين. إنه لا يقول شيئاً، لكن في صمته يسمع الآخرون كلماتهم الخاصة بهم»[64] قد لا يرمز بيرسيفال إلا لـ «نسخة غير ناضجة عن الوحدة». على كل حال، ينبغي الإشارة إلى أن بيرسيفال لا يظهر إلا في القسم الثاني، ويغادر في القسم الرابع. وإذا كنا نتذكره كثيراً، فإن حضوره الحقيق في الكتاب ضئيل جداً. وإذا كان الشخص المفترض أن يكون مركز حياة الستة الآخرين يظهر فارغاً ووهمياً، وكما

---

(63) IV, pp. 116/ 304.

(64) Moore, Ibid., pp. 132-134, et p. 136 pour ce qui suit. M. DI Battista, Ibid., pp. 154-155.

بالنسبة إلى الكثير من المفسرين، يقع التركيز إذن وبالأحرى على بيرنار، الروائي (حتى إن البعض يعتقد أن الآخرين ليسوا سوى شخصيات!). والقوة فوق الإنسانية لبيرسيفال سوف لا تبني شيئاً، وتقع جوهريته في العرضي، ومعناه في اللامعنى، وطبيعته ليست سوى وهمية. لكن ضعف بيرنار، بحركيته وليونته هو قوته.

ومن لا ينهي قصصه على الإطلاق، ويعتبر رجل عدم الإنجاز[65]، هو ذلك الذي ستكون له الكلمة الأخيرة. ولأن تجربته لا تنتهي في أي وقت، فهي تراكمية. وهي تتجاوز كل سيرة، حسب المدونة النهائية، المسلية والحيوية في آن واحد: «كان لدي كاتب سيرة، لقد مات منذ زمن طويل»[66]. يشكل بقاؤه على قيد الحياة بعد كاتب سيرته، الانتصار على كل ما يمكن أن يصل إلى السيرة الذاتية. طوال حياته، وبيرنار الروائي كان يمسك مفكرة (وكان أصدقاؤه يسخرون منه أو يغتاظون منه مراراً)، حيث كان يدوّن ملاحظاته. وفي النهاية يتحدث عنها في صيغة الماضي: لقد تغلب في الوقت الحاضر على ضغط الرغبة والفضول المتنافر، حتى إنه أصبح «متجاوباً بلا حدود» وفزعاً من الكمال»[67] وكيف يمكن أن يكون لا يزال محتاجاً إليه؟ في التقليد الروحاني والأفلاطوني، لم يتم التوصل إلى هذا الكمال إلا من خلال موت الذات: «إنها عميقة، كينونتي، المعصومة عن أي اضطراب (Tideless من دون مدّ ولا جزر)، المسالمة؛ ومنذ أن مات الرجل المدعو بيرنار (في اللغة الإنجليزية «الذي كنت أدعوه بيرنار»)، هذا الرجل الذي كان في جيبه مفكرة حيث كان يدوّن تعاريف لضوء القمر، ويرسم وجوهاً»... إلخ. في الصفحة

(65) II, p. 32/ 236; II, pp. 43/ 245; III, pp. 72/ 269… etc.

(66) IX, pp. 222/ 393.

(67) IX, pp. 250/ 415.

قبل الأخيرة من الرواية، يتخلى عنها: «إن مفكرتي الممتلئة بالشروح قد سقطت على الأرض. إنها راقدة تحت الطاولة، مستعدّة لأن تكنسها الخادمة (...)»[68]. على حافة الصمت، إنه يحلم بلغة أنقى. وهذا ليس فشلاً بل تَغيُّراً.

أحد الخطوط الموجه لتأملات بيرنار طوال الكتاب، هو الذي لا ينفك عن الاقتراب بالخيال من جميع هؤلاء الذين يقابلهم والدخول فيهم، مثل السارد في رواية *Facino Cane* لبالزاك، وعن تأليف قصص جديدة على الدوام، هو تحديداً التساؤل حول الطابع الهش والخداع «للقصص» (Stories): لكن ماذا تساوي قصصي (ليس هناك ياء المتكلم في الإنجليزية، فقط Stories)؟ إنها لعبٌ صغيرة أصنعها، وفقاعات صابون أنفخها، وحلقات دخان تتشابك. وفي بعض الأحيان آخذ في الشك أن هذه القصص قد تتضمن الواقع (if there are Stories، إذا كان هناك قصص)»[69] ويعود السؤال ثانية في تأمله الأخير: «لكن لا يوجد قصص، فأي نهاية يمكن أن تكون لها، أو أي بداية؟ يمكن ألا تكون الحياة مناسبة للعلاج الذي نطبقه عليها عندما نحاول أن نقولها»[70] أليس من الصواب الكبير والحكمة العظيمة أن يكون أكثرهم حساسية للمعضلات ولحدود كل حكاية للحياة الإنسانية، هو ذلك الذي يقدم للحكاية نهايتها المسهبة؟ كي نستعيد تعبيره، إن الكمال مهتزٌ كما أن الفرح الحقيقي هو على حافة الدموع.

---

(68) IX, pp. 254/ 418.

(69) IV, pp. 123-124; cf. VI, pp. 149/ 333 et VIII, pp. 186/ 364. تعود صورة «اللعب» (Toys).

(70) IX, p. 229 . والطبعة الانكليزية التي استخدمها تحتوي على غلطة مطبعية: *sell* بدلاً عن *tell*.

يرغب بيرنار بالموسيقى، لكن لا «موسيقى بيرسيفال، وأغنية الصيد الشرسة هذه»[71]، وما يظهر بوضوح كبير، هو التغلب على إمكانية الوجود التي يمثلها هذا الأخير، تماماً مثل واقع أن بيرنار يُرزق طفلاً[72] عندما يموت بيرسيفال، والإنسان الذي كان يملك الهوية الأكثر إبهاماً والأقل ثباتاً، لأنها كانت تتغير وتدخل في هويات الآخرين في الوقت ذاته، هو ذلك القادر على أكبر تعددية صوتية: فمونولوجه النهائي، وذلك لعدم وجود محادثة كانت ف. وولف في البداية تنويها، هو حقاً سيمفوني، ويقدم ضمن وفاق مخالف، أكثر الأفكار تعارضاً حول الحياة، والتي يُنظر إليها في بعض الأحيان على أنها رهيبة وفي البعض الآخر على أنها جيدة. إنه كذلك هذا الذي يقدر أن يموت بذاته موتاً روحياً جاعلاً من موته المادي ألا يموت انكساراً. تدل الجمل الأخيرة على وقوعه هو أيضاً من على «الحصان»، لكن ذلك سيكون في معركة، وليس عن طريق حادث بيرسيفال العبثي «أغرز مهمازي في خاصرة حصاني. غير مهزوم وغير قادر على طلب الرحمة، إنني أندفع ضدك أيها الموت!»[73].

وفي طليعة الرواية النفسانية ذاتها، يرى بيرنار ما وراء علم النفس في السؤال الشهير: «لكن كيف يمكن وصف العالم مرئي من دون ثمة ذات؟»[74] (*But How Describe the World Seen Without a Self*?). ويصل إلى الحركة الروحية الحقيقية، التي هي الحركة الساكنة. عندما نستشهد بمعرض الحديث عن **الملك لير** (*Le roi Lear*) لشكسبير

---

(71) IX, pp. 241/ 387, and IX, pp. 220/ 391.

(72) V, pp. 130/ 316.

(73) IX, pp. 256/ 419.

(74) IX, pp. 247/ 412.

(Shakespeare)، فذلك مؤشرٌ على القمة: «وهكذا وأنا أحمل على كتفيّ سر الأشياء، استطعت أن أتجول عبر العالم مثل جاسوس، دون أغير مكاني ودون أن أتحرك من على كرسي»[75] غير أن هذه الحركة السيمفونية الأخيرة الرائعة، بدلاً من أن تصوغ أطروحة وحيدة يمكن أن يتجدد بها الكتاب، فإنها تفتح النظر والوجود وتبقيهما منفتحتين. فموت بيرسيفال كان يمكن أن يكون موتاً ممكناً وهمياً، وقوة–الكينونة الحقيقة تأتي بعده.

ليس المقصود ضمن حدود هذا الفصل ادعاء استنفاد التأمل المستمر لـ **الأمواج** حول الهوية الشخصية. يمكننا إعادة النظر في التحليل الواضح والكثيف لـأ. فليشمان (A. Fleishman) الذي يلخّص النماذج المختلفة من الذات في العمل[76]. وكما سبق وذكرنا إن هذا التأمل يستعيد التناقض العريق في القدم بين apeiron وperas، بين غير المحدود والمحدود. والعنوان سبق وأشار إلى ذلك: تتشكل الأمواج وتتفردن ابتداءً من غير المحدود ومن المحيط معدوم الشكل. يشكل هذا الأخير بالنسبة إلى الحضارات القديمة المصرية أو العبرية رمز الفوضى الذي يهدد نظام العالم. يقول لنا سِفر رؤيا القديس يوحنا أنه «لن يبقى فيه للبحر وجود» (21,1). وبالنسبة إلى ف. وولف من المؤكد أنها بالأحرى فوضى الحياة الكونية، لكن موضوع الفوضى، على أنها غياب الحدود أو ضياعها، يعود باستمرار على طول الكتاب. من الناحية النفسية، يبدو أنه تبدد الشخصية أو انحلالها. وروودا التي ستنتحر، تدلي

---

(75) IX, pp. 251/ 415-416. التلميح هو بالمقطع الشهير **للملك لير** (*King Lear*, V, 3).

(76) Fleishman, Ibid., pp. 165-171,
وهو يشير جيداً إلى التلميح إلى **فيدرا** (*Phèdre*) لأفلاطون في الجملة الأخيرة.

بصوتها أحياناً كثيرة لهذا التهديد. كيف يكون المرء ذاته، دون أن تكون هذه الذات تحجراً للحياة في شكل غير قابل للتغير، وعبثية فوق ذلك بواقع خصوصيتها، والتي يسميها اليونان «بلاهة»؟ لكن كيف يكون المرء مع الآخرين أو مع العالم، دون التعرض للضياع فيهم أو الذوبان فيهم، وألا يكون أي شخص على الإطلاق؟ نحن بين شاربيد وسيلا[77]. والسؤال هو قديم بقدم فلسفتنا وأدبنا.

وما هو خاص بف. وولف هو طرحها السؤال بطريقة قلقة وشكاكة على وجه الخصوص. فهي لم تطرحه في أي مكان آخر بأشد حدة كما في **الأمواج.** غالباً ما تقدم مأساة هذا الكتاب كما هي مأساة القطيعة التي لا يمكن إصلاحها لمجتمع تكافلي، متعدد الهويات، من خلال ذهاب بيرسيفال ثم موته، الذي كان يشكل مركز الوحدة ومكانها. لكن هذا التقديم لا يصمد أمام الامتحان. ما هو أهم من بيرسيفال وطريقته في حك رقبته، هو ثمة مفهوم تشاركي للإحساس (ومن خلال ذلك يُعدّ الكتاب في الواقع صوفياً بمعنى ف. وولف، ويضفي عليه أيضاً طابعه الغنائي). وكما في فكر الفيلسوف هنري مالديني (Henri Maldiney). يتميز الإحساس هنا عن الشعور الذي يصنّف ويموضع. الإحساس يعني المشاركة حتى بالكيان، في العالم على هذا النحو، في كل شيء: الإحساس هو الذعر. إن استمرارية جميع أشكال الحياة، وحتى الحياة التي تبعث على ما يُعتبر غير إنساني وغالباً ما يُشعر بها وتُقال من خلال أصوات **الأمواج.** تصعد روحها وتهبط من خلال جميع مستويات الكائن. تُقارن في بعض الأحيان مع بيرغسون، لكن هذا تقليد فكري

(77) شاربيد إعصار جرى قديماً في مضيق مسينا وسيلا صخور كانت تقع قبالة المضيق، والنجاة من الاعصار لا يعني النجاة من الاصطدام بالصخور. أي لا سبيل للنجاة. والتعبير أصبح يستخدم عندما يكون الشخص بين نارين (المترجمة).

طويل يعود إلى فلسفة عصر النهضة وإلى أفلوطين. «تنزل جذوري عبر عروق رصاصية، والعروق الفضية عبر الأرض الرطبة حيث تفوح منها رائحة مستنقع حتى العقدة المركزية المصنوعة من ألياف البلوط»[78] يقول لويس. «في هذه الساعة الصباحية جداً، ينتابني شعور كأنني أتوحد مع الحقول، ومخزن الحبوب والأشجار (في اللغة الإنجليزية تقول «إنني الحقل» ...إلخ) فكل شيء لي»[79] تقول سوزان التي تدعونا إلى التفكير في قصيدة توماس تراهيرن (Thomas Traherne). حتى رودا يمكنها قول: «إنني الزبد الأبيض الذي يغسل ويملأ الحفر الموجودة بين الصخور حتى الحواف. وإنني كذلك هذه الشابة الواقفة في هذه الغرفة»[80] (سوف نلاحظ أن «أيضاً» تنطبق على إنسانيتها). بإمكاننا مضاعفة الأمثلة: يشكل هذا الشعور المرعب جزءاً من الغناء الجميل في هذا الكتاب، وهو يجعل عنصريه يتواصلان ويتحاوران، بالتناوب وبالتجاوب، في الحروف العادية والمائلة.

غير أنه إذا كان الإحساس مرعباً، فهو كذلك محزن لا بل جرحي. وتعبير «سهام الإحساس»، السهام التي هدفها هو قلبنا التي تصيبه لا محالة، يعود في أشكال متنوعة[81]. والقسم الأول بدلًا من أن يرسم لوحة لمجتمع فردوسي، يقدم وصف جرح إحساس جوهري وفرداني لكل شخص، والذي سيصبح كما لاحظ جميع المفسرين، الموضوع الثابت لكل شخصية على طول الكتاب. ثمة كلام جميل للشاعر هوغو

---

(78) III, pp. 81/ 276. Cf. I, pp. 9/ 217.

(79) III, pp. 83/ 278.

(80) III, pp. 92/ 284.

(81) حول *Arrows of sensation*, IX, pp. 205/ 380, and IX, pp. 218/ 390 الصدمة (Blow) و«صدمات الحياة» التي تأتي من كل مكان. لقد نسي معاصرونا المعنى القذيفي والعنيف إذن لـ «الصدمة».

فون هوفمانستال (Hugo von Hofmannsthal) مفاده أن أي لقاء يكسرني ويركّبني من جديد. تشدد **الأمواج** بشدة على الكسر، وتبقي إعادة التركيب في حالة تساؤل – إلا إذا ظهر التئام حيث تنحل الأنسجة وتتصلب.

هناك أيضاً شيء من الفتوّة في رؤية الهوية السائدة في جميع أنحاء هذا الكتاب. عندما أكون وحدي، أكون متحركاً ومرناً، وأتنقل بحرية عبر العالم والأرواح، أستطيع أن أكون بالتعاقب شجرة أو موجة أو بايرون أو نابليون أو أي شخص آخر؛ لكن عندما يصل الغير بَغتة، فإن تضخم الأنا يتنفس إلى حد يثير الشفقة، ولم أعد شيئاً إلا أنا، مموضعاً ومحدوداً مع جسدي الضعيف، واسمي الذي ليس سوى لي أنا. يبدو اللقاء مع الغير تهديداً وسجناً داخل قناع اجتماعي، داخل شخصية يحدد لي الآخر. ومن يقدر أن يلعب الأدوار جميعها يصبح فجأة شخصية ثانوية، مع خِصالها وردودها المحدودة. ننضم هنا إلى أميل[82] (Amiel). إن فكر غوته (Goethe) وشيلينغ (Schelling) الذي وفقاً له، في التقييد الذاتي القائم على السيادة لا يمكن صياغته هنا.

وفي القسم الثاني يتخيل بيرنار عميد كلينهم، الدكتور كران، وحيداً في غرفته، ويبتكر بعضاً من أفكاره. «لكن القصص التي تتبع الناس حتى حجرة نومهم (Their Private Rooms) تكون صعبةً. لا أستطيع حقاً متابعة هذه القصة»[83] هذه الغرفة للذات ندخل فيها ونسكنها وليس فقط في الأمواج، لكننا لا نسكن إلا هنا باستثناء الفضاء غير الشخصي للعالم

(82) بالنسبة إلى أميل، فلتغفروا لي لأنني أعود إلى تحليلاتي في: *La voix nue* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), chap. VII, et *La joie spacieuse* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), chap. VI, التي تكمل بعضها البعض.

(83) II, p. 43/ 244.

المنتشر من قبل الفواصل. هل هذه المناجاة الدراماتيكية هي تعبيرٌ منجز بشكل خاص لهذه الوحدة العميقة لكل شخص، السائدة في عمل ف. وولف[84]، أم ينبغي القول إن هذا هو شكل المناجاة، وما هذه المناجاة التي لا تقدر أن تظهر إلا العزلة؟ من المؤكد أن هذا السؤال عقيم للتفريق بين الاثنين. لكن يجب أن نولي انتباهاً لتواردين لكلمة «المناجاة» في العمل والتي تميّز شكله. لويس في القسم الثاني يعبّر عن الأمل بتجاوز: اقتربت اللحظة التي ستتحول فيها المناجيات إلى حوارات (وسيتم تقاسمهما (Shall be Shared)). لن نرد دائماً صوتاً شبيهاً بصوت جرس مطروق الذي طرقته لتوّها حواسنا بالتناوب»[85]. لكن، بعيداً عن تواصل الأفكار، هل يمكننا قول إن هذا الأمل يتحقق في هذا الكتاب؟ وبعد ذلك، في القسم الرابع، بيرنار وهو يصف حواره الداخلي مع ذاته، مع «الصوت» بداخله يأمر بتسجيل الملاحظات، يتابع قائلاً: «... أظن نفسي أنني مدعوّ لأجد أثناء ليلة من ليالي الشتاء معنى لجميع هذه الأشياء، والرابط الذي يجمعهم، وحاصل ما يجمعهم جميعاً. لكن سرعان ما تصبح المناجيات في الأزقة لا طعم لها. إنني بحاجة لجمهور. وهنا يكمن ضعفي»[86]. ضعف أم قوة، من يدري؟

غير أن هذه الأمنية بذاتها سوف تتحقق، وسيكون ذلك في القسم الأخير، مع السرد الملخص والذي يسأل على الدوام جمهوراً مجهولاً وصامتاً، ليس هو إلا أنتم وأنا، مكان القارئ في العمل ذاته. إن سبر غور روح الآخر، والاستماع الفوري إلى كلامه الداخلي، لا تجعل منه في

---

(84) Thomas Pavel, *La pensée du roman* (Paris: [s. n.], 2003), p. 376, ولديه جمل فظة في كتابه الجميل هذا لهذا الموضوع.

(85) II, pp. 33/ 237.

(86) IV, pp. 98/ 290.

الأمواج إلا أكثر غموضاً في عزلته. لكن هل تدل الزنزانة التي تصبح غرفة الذاتية الخاصة (Private Room)، على مأساوية الشرط الإنساني، أو مصير «الذاتية» على هذا النحو؟ ألا «يوجد ترياق لصدمة اللقاء؟»[87] ذلك يطرح سؤلاً خطيراً: هل يأتي الألم من واقع عدم وجود شفاء، أو أننا قد بحثنا عنه في مكان آخر بدلاً عن اللقاء ذاته؟ ونموذج الهوية ذاتها الذي تحدث له هذه الصدمة، أليس هو المأزق الحقيقي؟ إن تطبيع الزمن سمة مخطط الكتاب ذاته، ينمينا ويذبلنا مثل النباتات، ويرفعنا ويسقطنا مثل الأمواج، ويفصل العالم الطبيعي عن العالم التاريخي. لا تتوصل قصصنا (Stories) لتتدرج في التاريخ، وتصبح فجأة هشة ومحزنة. ودراسة جيل ونِسابة في الأمواج قد تكون في هذا الصدد تثقيفية. أما اقتصاد مونولوج فولكنير فهو شيء آخر.

---

(87) VIII, p. 180.

الفصل السادس

علّامة الجهل لويليام فوكنر

(ضوء في آب / أغسطس)

ظهرت الرواية في العام 1932، بعد سنة من صدور **الأمواج** لفيرجينيا وولف، ومما لا شك فيه تُعتبر **ضوء في آب** (*Light in August*) قمة من قمم أعمال و. فوكنر والتي تشكل واحدة من أكثر الروايات الجسيمة المثيرة للإعجاب في القرن المنصرم. ولهذه الجسامة وحدتها ومفهوميتها الخاصتين، وذلك من خلال جَلَد أسئلتها كما من خلال الكثافة التاريخية الخفية والعودة إلى الشخصيات البالزاكية، حتى فيما لو اختار بعض نقاد تُرَّه، وأصدروا إداناتهم لها، حاكمين بأنه، مثل المثل القديم الذي كان يقول عن هوميروس، حتى فوكنر يغفو أحياناً، يجب أن نعترف بأنه، مثلما كان كليمنصو (Clémenceau) يقول عن الثورة الفرنسية، إنها كُتلة إما أن نتمسك بها أو أن نتخلى عنها. والذي يتخلى عنها، يهجر بذلك ما كان يقدر أن يكتشفه بقراءتها عن العالم وعن ذاته. نحن مُحاكمون، وغالباً ما سبق وشوهنا وانتُقدنا بأحكامنا. لكن وحدة العمل تدخل قوى عديدة، من عصيان وانحطاط، وذلك عن طريق تجديد شكلي مستمر.

بعد أن كان أحد رواد المونولوج الداخلي المعاصر مع روايتي **الصخب والعنف** (*Le bruit et la fureur*) في العام 1929، و**بينما احتضر** (*Tandis que j'agonise*) في العام 1930، يغادر فوكنر نظام الفورية في **ضوء في آب**، حيث يسلّمنا الوعي بشكل مباشر كلامه، كي يرسم لوحة كبيرة تبدو للوهلة الأولى أقرب لروايات القرن التاسع عشر من أعماله السابقة. ثمة ملاحظة استذكارية لفوكنر تُفضي لنا أنه أراد هنا قياس «كل خياراته على مستوى خيارات كل من جيمس وكونراد وبالزاك»[1]. وثمة ناقد يقارن بين بُنيتها ذات التعددية الصوتية والخيوط العديدة وبنية **البيت التعس** (*Bleak House*) لديكنز، مشيراً بالتأكيد إلى ما يميز بينهما[2]. هذه هي أكبر رواية من روايات فوكنر وتتضمن العديد من الشخصيات (يحصي م. ميلغات (M. Millgate) أكثر من ستين شخصية ذكرت أسماؤهم[3]، وهناك «جوقة» مواطني جيفرسون، المدينة التي يجري فيها الفعل)، وثمة مسارات تبدو مميزة وتنتهي بأن تتقاطع أو تلتقي[4]، هذا هو العالم الطبيعي الاجتماعي والتاريخي يمتد أمام أعيننا ببطء مؤكد. و«الاستطرادات» التي بعض النقاد يأخذونها عليه، هي وكما عند باسكال[5]، استطرادات تعود دائماً إلى الهدف.

لا يخلط فوكنر كما في كتبه الأخرى بين مسارات السرد ولا بين الأسماء، أياً يكن تعقيد الرواية، فإن سير فعل الرواية موضوعٌ في الضوء المعتدل المشار إليه بالعنوان. بالتعارض مع بينما أحتضر، المُؤلَّفة

(1) Cité par M. Millgate, chap. II des *New Essays on* Light in August, éd. M. Millgate (Cambridge: [n. pb.], 1987), p. 41.

(2) M. Kreiswirth, chap. III des *News Essays*, p. 70.

(3) M. Millgate, Ibid., p. 34.

(4) J. W. Reed, *Faulkner's Narrative* (Yale: [n. pb.], 1973), p. 119.

(5) Pascal, *Pensées* (Paris: Le Guern, [s. d.]), p. 280.

حصراً من مونولوجات داخلية كما الأمواج، ننتقل إلى نظام تأمل سردي وعلى ما يبدو إلى نظام معرفة كلية تقليدية. لكن ماذا يمكن أن تفيد سيادة الروائي إذا لم يكن التقدم، في جسد لجسد، مع ما هو في الجوهر لا يمكن السيطرة عليه ولن يسيطر عليه على الإطلاق؟ ينبغي أن يكون السرد واضحاً للكشف عن الظلمات على هذا النحو. **ضوء في آب** هو كتاب التوترات العالية والمحزنة والحادة جداً - توترات تكسر العالم الاجتماعي تماماً مثلما تكسر وعي كل واحد. يكفي للبدء في استشفاف ذلك، الالتفات إلى العنوان إلى اسم بطل الرواية الأول جو كريسماس (Joe Christmas) أو (جوزيف نويل إذا نقلنا الاسم إلى الفرنسية).

«وضوح أصيافنا القصيرة جداً» التي كان يغنيها بودلير، تحمل في طيّاتها معرفة سبقية بطابعها العابر بما أن الصيف، وبعد الانقلاب الصيفي الذي يدشّنه، هو فصل أفول النور والنهار الذي يبدأ بالقِصر. هذا النور يملك عظمة، خصوصاً عندما تكون سيادته قد نقصت بالفعل. وذكر ضوء في آب في الرواية ذاتها، ليس فيه شيء بالتأكيد من إعادة الصفاء. كان الجوف هنا، أسودَ، ببساطة، منيعاً في إكليله المرتعش من أنوار آب (in tis Garland of Augusttremulous Lights). كان يمكن أن تكون هذه المهنة الأصلية، والهاوية بذاتها» (Abyss Itself)[6]. (V,

---

(6) تم تقديم المراجع في النص الأساسي كالتالي: يكتب رقم الفصل بالأرقام الرومانية، وصفحة الترجمة الفرنسية حسب: *Oeuvres romanesques*, La Pléiade (Paris: éd. Bleikasten et Pitavy, 1955), II, trad. Coindreau revue par Bleikasten,

ثم وعلى وجه الخصوص حين نغير الترجمة بصفحة من النص الإنجليزي: *Novels 1930-1935*, éd. Blotner et Polk (New York: Library of America, 1985).

حول هذه الجملة والعنوان الأول انظر: D. J. Singal, *W. Faulkner, The Making of Modernist* (Londres: [n. pb.], 1997), pp. 168-169,

(الذي غالباً ما يتبنى نبرة عدائية ومحقرة). لكن وفقاً لـ: Pitavy (dans Bleikasten: Pitavy , Gresset, *W. Faulkner, As I lay dying, Light in August* (Paris: [n. pb.], 1970), p. 203,

(484 /87. تقوي الصفة المستحدثة التي شكلها فوكنر الطابع الدلالي للاستحضار. وبالنهاية (حيث تكون «العجلة» موضع السؤال، هي عجلة أفكار الشخصية هايتاور، الكاهن المخلوع والرجل الغريق): «تدور العجلة (...) ضوء في آب المتأخر الذي يستعد الليل لغزوه، يبدو أنه يولّد وميضاً شاحباً، ويتلفف به مثل هالة» (X, 366) يشهد العنوان بحد ذاته قلباً رأساً على عقب بما أنه كان في الأصل (**المنزل المظلم**) (*Dark House*).

يعود هذا التعبير مراراً بعد اكتمال الكتاب بشكل أساسي، لكن ليس للإشارة إلى منزل جوانا بوردين فحسب الذي سيصبح جو كريسماس عشيقاً لها ثم قاتلها. فوروده مصيري، إذ إن الأول يصف دنوه الأول من المنزل، حيث يرى الضوء الوحيد ينطفئ: «كان المنزل مظلماً الآن. (...) لم ينظر مرة أخرى باتجاه المنزل المظلم (Toward the Dark House)، قبل أن يدخله في نهاية المطاف (X, 170/ 567). سوف يتكرر ذكر أن المنزل مظلمٌ عندما يعود لاحقاً للقاء الأخير الذي سينتهي بجريمة قتل: تدعوه جوانا لينير مصباحاً، وهذا ما يرفضه مرتين (XII, 209/ 606-607) وبعد سطور عدة ، يُنفذ الشر. يحافظ الـ **ضوء في آب** على الظلمات التي كان العنوان الأول يعلن عنها.

أما بالنسبة إلى جو كريسماس، والذي يثير اسمه في الرواية الكثير من الملاحظات والاعتبارات، فهو يدعى كريسماس (أي عيد الميلاد) لأن جدّه هينز كان قد تركه في ذلك اليوم أمام باب الميتم (ثمة أمثلة عن هذه العادة في تقليدنا)، وهو يتعلق بالانقلاب الشتوي، وإلى بداية نموّ

لا تزال أوراقاً سابقة تحمل فعلاً العنوان النهائي. ليس لدي صفة تسمح لي بحسم الأمر.

النور والتي ثبتت الكنيسة القديمة قربه من عيد الميلاد، إذ إن الأناجيل لم تقدم التاريخ[7] (cf. XVI, 286/ 683). أقل ما يمكن قوله هو أن كريسماس لم يفِ بوعد اسمه وأن الظلمات ستنمو فيه وبه وعليه وضده. وبشخصه أيضاً، كما في العنوان، إن اسم النور هو الأقرب إلى الهاوية. وهذا ليس سوى إشارة إلى الكثير من التوترات القصوى الأخرى.

يشكل الشرط المفترض «الزنجي الأبيض» المنسوب إلى جو كريسماس الخيطَ الناظم للفعل، وأحد المواضيع الرئيسية في الكتاب. في مجمع أميركا الجنوبية حيث التطابق «الراديكالي» مركزي، يثير واقع أن يكون المرء «زنجياً أبيض» نقطة لاتقريرية ومتوعدة، وتطابق متضادين تضع موضع الشك حتى قانون التضاد. يعتبر **ضوء في آب** الكتاب الذي تنتقل فيه الأضداد على جميع الأنظمة، الواحدة إلى الأخرى، وحيث فصلها عن بعضها البعض يصبح مسامياً، وحيث تنهار بنية مفهومية العالم. قبل العودة إلى «الزنجي الأبيض»، ينبغي رسم الخطوط العريضة بشكل مختزل لهذه الدوامة. يتكلم العديد من النقاد عن جو كريسمان باعتباره «طِباقاً متحركاً»[8] (Walking Oxymoron)، وتناقضاً متجولًا، لكنه أبعد من أن يكون الوحيد كونه على هذا النحو، حتى فيما لو كان في مركز الفعل. هذه الاستحالة في التمييز بين الأضداد، التي يمكن أن تذهب حتى إلى تطابقها، يمكن وحسب الحالة ألا تخصّ سوى تفصيل واحد من السرد، أو أن تستخدم مواضيع مركزية ومتكررة.

القريب والبعيد: «(...) الوجه منحنٍ قليلاً والعينان فارغتان، كما

---

(7) يبدو هذا الاسم تجديفياً لبعض شخصيات الكتاب. فالتحالف مع الاسم جوزيف، الأب الشرعي للسيد المسيح، فيه على أي حال على شيء غير مناسب، بالجمع بين الأب والابن للعائلة المقدسة. وفي معظم الأوقات تختصر الرواية الاسم إلى جو.

(8) Kreiswirth, Ibid., p. 63 حول الطباق في أعمال فوكنر، انظر: Pitavy, Ibid., p. 320.

لو أنها كانت تستمع إلى شيء ما من البعيد جداً، أو من القريب جداً وهذا كان بداخلها» (Something very far Away or so Near as to be Inside Her) (1, 23/420). الإيمان والهلاك الأبدي: (في سياق ديني يشدد على واقع أن الإيمان وحده ينجي) بيرون برانش يتساءل حول دلالة الحرفين د.د. (وهو دكتور في اللاهوت)، الموضعين بعد اسم هايتاور، ويُشرح له أن ذلك يعني (*Done Damned*) «هالك في نهاية الأمر» (III, 45/442). الصدق والكذب: يُعتقد عموماً أن الكذب بفاعلية يتطلب بعض الممارسة، لكن الكاذب في الواقع «الرجل الذي كان طوال حياته مقتنعاً بإخلاصه (Selfconvicted of Veracity) والذي كذبه يُصدق على الفور» (IV, 65/ 461)، تتضمن الترجمة الفرنسية هنا معنى خاطئاً). إنها جملة فيها مبالغة إذ إنه ليس هناك أي معيار آخر عن إخلاصه سوى قناعته بأنه مخلصٌ. ومن أجل ذلك، تلتقي هنا عبادة الإخلاص مع تحقق سيادة الكذب[9]. نار وثلج: «في البداية، كان هذا قد صدمه: هذا الغضب الخسيس لجليد إنكلترا الجديدة الذي كان يتفجر فجأة على لهيب جحيم **الكتاب المقدس** لإنكلترا الجديدة ذاتها» (XII, 191). يتعلق الأمر كذلك بتلميح إلى الطهوريّة، بخصوص جوانا بوردين، المنقسمة بين زهدها التقشفي وهيجانها الجسدي الفاسق مع جو كريسماس. طهورية وإباحية هما توأمان سياميان، وتبين القصة ذلك رويداً. أمل ورهبة: هايتاور، وبعد أن ولد في غياب الطبيب، طفل لينا غروف، كان بداخله بصيصٌ يستحوذ عليه، هو، الذي كان وجوده يعني الفشل، ففي المرة الأولى التي يجعل من نفسه فجأة مولّداً، يُوَلِّد طفلاً ميتاً – هو حريصٌ على أن يكون هذا البصيص هو بصيص كبرياء وزهو،

(9) حول مظهر آخر لعكس الحقيقة والكذب، انظر: .IV, 75/ 472

يقول بأنه يأمل بأن يتبدد مع النوم. «كلا لا أريد أن أقول كنت آمل، ما هو في فكري، هو، كنت أخشى» (XVII, 302/698).

يجب إبعاد كل ما يخصّ **الحركة والسكون**. جان كريسماس يركض دون أن يعي أنه كان قد بدأ بالركض. «ثم وقع، ولم يكن قد تعثر بشيء قط. كان قد وقع ببساطة بكامل طوله، معتقداً للحظة، أنه كان لا يزال على قدميه، متخيلاً أنه لا يزال يركض» (Still Running) (XIV, 248). كان ذلك مُصاغاً كقانون يذهب إلى ما هو أبعد من أحاسيس الحركة: «فتح (كريسماس) الباب. كان الآن يركض بطلاقة (He Was Running)؛ أي، مثل أي رجل يقدر أن يركض أماماً، بعيداً أبعد من نفسه ومما يعرف (far AHead of Himself and his Knowing) في فعل الوقوف ذاته الساكن تماماً» (IX, 159/ 556). يتم البلوغ إلى أعلى حركة في الراحة. سيكون من غير المناسب ومن الاضطراري التعرف ببساطة على هذا الموضوع مع الحركة الساكنة للميتافيزيقيا والتصوف، التي هي سباق جري[10]، أو مع الكائن – الذي يتقدم– ذاته (sich-vorweg sein) والوجود حسب **الكينونة والزمان** (*Etre et temps*) لهايدغر (Hei-degger)، لكن بالنسبة إلى فوكنر فالأمر يتعلق بقانون أساسي. بخلاف الأمثلة الأخرى عن تطابق المتضادات، فالأمر لا يخصّ هنا إعادة تنظيم ولا انحراف تناقضات العالم والحياة، لكن يخصّ أساسية للحركة وفقاً له. نجد أمثلة أخرى عن ذلك في أمكنة أخرى: في **الحرم** (Sanctuaire)، لا تزال تامبل دراك تركض (Still Running)، في حين أنها سقطت على

---

(10) حول هذا الموضوع انظر مقالنا: «Plotin en mouvement,» *Archives de philosophie*, tome 64, vol. 2 (2001), pp. 245-249, مع مراجع متنوعة.

وجهها أرضاً، كما لو أنها منهارة[11]. بحكم أن **ضوء في آب** غالباً ما تقابل بين سرعة وبطء الأفكار، أو واقع عدم التفكير، يجب أن نتذكر، في هذا الصدد، قانون الحركة.

ويكفي هذا القانون لدحض أطروحة ج. بويون (J. Pouillon) الشائعة كثيراً في فرنسا والتي وفقاً لها يبدو أن المستقبل ليس لديه مكان في رواية مثل رواية **ضوء في آب**. لأنه ماذا يعني المستقبل إن لم يكن أن يكون المرء متقدماً على ذاته وعلى معرفته (فهو لا يقتصر على الحساب ولا على الترصد)؟ فضلاً عن ذلك، من المدهش إثبات ذلك بكتاب يبدأ بسير لامرأة حامل على الطريق، وينتهي بسيرها على طريق آخر ما إن تصبح أماً. ماذا نريد أكثر من هذا للنفاذ إلى المستقبل.

من ناحية أخرى، هناك عدم تمييز أو مسامية للأضداد تجتاز الكتاب كله، وتذهب في اتجاه، على خلاف الحركة الساكنة التي ذُكرت للتو، عودة العالم إلى الفوضى، إنه عدم تمييز بين الموت والحياة كما الميت والحي. ويُوصف وجه عائلة هينز، جدي جو كريسماس، واللذين لا يظهران بالاسم إلا في آخر الرواية، والذي سيُعرف من خلالهما أصله، يوصف مراراً على أنه وجه أموات. لنستشهد بمثال واحد فقط: تنحني

---

(11) *Sanctuary* , IV , 205 (في الجزء ذاته لرواية -1930 *Lumière d'août Novels* , 1935)) والترجمة إلى الفرنسية (,Paris: éd. Gresset) ,I ,*Oeuvres romanesques* (1977), p. 681) وهي تمحو المعنى وتحذف كلمات. انظر التحليل الجميل: ,J. J. Mayoux *Vivants piliers,* I, *Le Roman anglo- saxon et les symboles* (Paris: [s. n.], 1985), p. 259,

يستعيد سول بيللو (Saul Bellow) هذه الصورة ضمن سياق مسلي لكنه سطحي: «... عندما أجلس القرفصاء وأكون شبه هادئ، لا تزال سرعة كبيرة وحركة حيوية تجتازني»، انظر:
The Adventures of Augie March (1953), chap. 18.
J. Pouillon, *Temps et roman* (Paris: [s. n.], 1993) (1946), p. 221.

باتجاه زوجها «بوجه شبيه بوجه جثة غريق» (XV, 259/657). والزواج الذي تنتقل من خلاله الحياة حسب النظام الإنساني، يبدو لهيغتاور «كحالة موت (Dead Sate)، أبدية من بين الأحياء، وظلين مقيدين معاً بظل القيد» (XX, 357). ولن نندهش من أن بيته سيوصف على أنه ظلام (Dark). وهو مسكون بذكريات جده أثناء الحرب الأهلية، والتي يمزجها بطريقة خيالية في مواعظه مع مواضيع دينية (لكن في الجنوب الموصوف من قبل فوكنر، فإن هزيمة الكونفدراليين هو (Urfall)، السقوط، والمجتمع الذي قبلها هو مثل الفردوس المفقود إلى الأبد)، ويظن نفسه ميتاً كان قد اغتيل قبل أن يولد، كما لو أنه لم يحدث في الزمان (من هنا تكمن الأهمية الحاسمة أنه يساعد في النهاية في توليد طفل حي). هذا ما يقوله جيداً هذا المقطع المرعب تماماً والجنوني من خلال قطيعة الاختلافات التي تؤسس الإنسانية:

«(...) كانت لديه هذه العادة في خلط الدين مع جده الذي قُتل على جواده وهو يعدو، كما لو أن البذرة التي كان جده قد نقلها له كانت موجودة أيضاً فوق الحصان، في تلك الليلة وكانت قد قُتلت (killed) هي أيضاً؛ وكما لو أن الزمان بالنسبة إلى البذرة كان قد توقف هناك؛ وكما لو، ومنذ ذلك الحين، لم يحدث شيء في الزمان، ولا حتى هو»[12] (III, 48/445).

ومن أجل ذلك، يمكن لبايرون بانش الذي سيصبح صديقه فيما بعد، أن يقول في نفسه بعد ذلك بقليل أنه بالنسبة إلى هايتاور، ليس هناك ما يُخشى من الأحياء، وكل شيء يُخشى من الأموات (III, 56-57). ومن المؤكد أنها ليست الشخصية الوحيدة في **ضوء في آب**، ولا في أعمال

---

(12) XX, 355/ 752 et 365/ 762 (terrifiant).

فوكنر عموماً، التي يُمكن قول ذلك عنها. «فليحكمنا الأموات» كانت تلك بالنسبة إلى أوغست كونت (Auguste Comte) الرسالة السارة لاستمرارية الحضارة والتقدم في النظام، لكن بالنسبة إلى فوكنر، وهو يفهمها بمعنى آخر، فهي إشارة عن القدر، مثل الهلاك في الزمان.

غير أنه ليست الأجساد الإنسانية وحدها يمكن أن تولد ميتة، فهناك أيضاً الكلمات الرفيعة، تلك التي يمكن أن تكون مصدر الحياة. في صفحة أساسية سوف نعود إليها لاحقاً، جو كريسماس يلوح في خاطره للحظة، من خلال نور المعنى، نورٌ إنسانيٌّ أو قد يكون إلهياً، التجلي الحذر الوحيد للنعمة في وجوده: «كان يقدر أن يرى ذلك مثل جملة مطبوعة، ولدت في أوانها وميتة بالفعل (Fullborn and Already Dead) إن الله يحبني أنا أيضاً مثل الحروف الماضية التي غسلها المطر على ملصق إعلاني من السنة الفائتة إن الله يحبني أنا أيضاً» (V, 79/ 476) (يجب عدم قطع الجملة بنقطة).

كذلك يوجد هذا الخلط بين الحياة والموت في رؤية جو كريسماس لجوانا بيردان، منقسمة بين النهار والليل: «(...) كان ينتابه انطباع بأن ما كان يراه الآن، في وضح النهار، كان شبحاً لشخص كانت أختها الليلية قد اغتالته وهو يتجول الآن، حائراً، حول الأمكنة التي كانت فيما مضى هادئة، سُلبت منه حتى القدرة على النحيب» (XII, 195). والسؤال الحاسم لجريمة الاغتيال هو: من كان يقتل حين قتلها؟ ما الذي يقتله فيها وفيه أيضاً عندما ارتكب هذا الفعل المتعذر إصلاحه؟

بعد جريمة القتل، نرى خلطاً آخر بالنسبة إلى كريسماس، خلطاً بين الليل والنهار، عندما كان يطارده «ضجيج وعنف الملاحقة» (XIV, 246)– تعبيرٌ مثقل بالمعاني، علاوة على استشهاد بعنوان سابق، بفعل

أصله الشيكسبيري، بما أن كريسماس لا يعلم على الإطلاق أين هو ولا من يكون. «قد يكون إما النهار أو الليل، والآن، وفي هذه اللحظة ذاتها، كان يبدو له، بين حركتين من الجفنين، دون سابق إنذار» (XIV وكل صفحة 248). سواء تعلق الأمر بانتفاضة الفوضى التي تشير إليها هذه الجملة: «قيل إن جريمة القتل الأولى كانت تجر أثرها، وتضفي على جميع الأفعال التي تلتها شيئاً من الوحشية والغرابة والزيف، وتجعلها هي بذاتها مناهضة للعقل والطبيعة على حد سواء» (XIII, 220/617). لكن كي تستطيع الفوضى أن تثور وتقف، فيجب أن تكون بالفعل هنا، تحت العالم، تنتظر فرصتها. لكن فرصتها ليست ساعتها، بما أنها تعطل كذلك النظام الزمني، وهذا ما يُشار إليه بالبحث اليائس عن كريسماس في الفصل الرابع عشر، وعن معرفة أي يوم من أيام الأسبوع نحن (وهذا ما يشير إليه السرد بذاته بوضوح) (cf. XIV, 246-247). وليس بالنسبة إلى القوانين الإنسانية فحسب أصبح جو كريسماس خارجاً عن القانون، لكن كذلك بالنسبة إلى «هذه القوانين غير القابلة للتغيير والتي يجب أن تخضع لها الأرض»: هو من الأن فصاعداً «غريب» عنها، كما أنه غريب عن قوانين جسده الخاص، بما أنه تحرر من الحاجة إلى الأكل (XIV, 252). (فالطعام وتقدمته وتقاسمه أو رفضه، هو موضوع أساسي في **ضوء في آب**، كما لاحظ ذلك العديد من المفسرين: لكن أليست هذه حالة كل كتاب جدير بهذا الاسم)؟

ألم يتم التطرق هنا إلى الخلط بين المذكر والمؤنث، إذ إن هذا لا يحدث إلا أحياناً بالنسبة إلى جو كريسماس قبالة جوانا بوردين، وفضلاً عن ذلك، فإن الكتاب يستند بالأحرى على ثبات تعارضهما الجذري، بما فيها في أشكال قد تغيرت تاريخياً.

لا يزال موضوع الزنجي الأبيض (White Nigger). وتسلط فكرة

عنصرية الجنوب الأميركي تذهب أبعد من تسلط فكرة عنصرية النازيين، كما تدل عليها كلمة (octorm) (التي تدل على شخص من أصل ثمانية أحد جدوده من أصل أسود). لم تكن المراسيم الآثمة لألمانيا النازية في تعريفها لليهودية، ترجع من بين معايير أخرى، إلا إلى الأجداد[13]. تكمن السخرية في هذه المعتقدات الشائنة في أن «الدم» المفترض على أنه راق، يُعتبر في الواقع دماً دنيئاً، بما أنه يكفي أن يكون لدى المرء أصلٌ زنجيٌ بعيد جداً وجزئيّ جداً كي يكون زنجياً، وينقل «الدنس» بشكل غير محدود. يستشهد المفسرون الأميركيون في هذا الصدد بجميع أنواع النصوص وقرارات العدالة التي تثير الدهشة لتوضيح الرسوخ الاجتماعي لهذه المعتقدات[14] وليس جو كريسماس أول «زنجي أبيض» (*White Nigger*) (XV, 256)في الأدب الأميركي: فالصورة مركزية في رواية غير مشهورة لمارك توين (Mark Twain)، (*The Tragedy of Pudd'nhead Wilson*) (1894). كان والدي الذي كنت أسأله عن هذا الموضوع، بالنسبة إليّ غير واقعي، وعند قراءتي الأولى لـ **ضوء في آب** منذ ثلاثين سنة، كان يروي لي أنه عندما كان طفلاً وبعيد 1920، كان يتناول غداءه مع والديه في مطعم في شاطئ الريفييرا الفرنسي، حين دخل أميركيون وجلسوا وبعد وقت قليل، لمحوا شخصاً أميركياً آخر جالساً على المائدة وكان أبيض، فتركوا صالة الطعام وهم مغتاظين ومستنكرين، معلنين أنهم لا يستطيعون البقاء في مطعم يُخدم فيه الزنوج.

---

(13) R. Hilberg, *La destruction des Juifs d'Europe* (Paris: [s. n.], 1991), chap. IV, trad. fr., t. I, pp. 61 sq.

(14) انظر على وجه الخصوص: E. Sundquist, *Faulkner, The House Divided* (Baltimore: [n. pb.], 1983), pp. 63-95, الموق جداً. بالنسبة لـ M. Twain, pp. 69-70 كما حول الموضوع المرئي وغير المرئي.

كانوا يخلطون بين جنوب فرنسا وجنوب الولايات المتحدة الأميركية. فـ «الزنجي الأبيض» إذن ليس مثلاً مدعوماً خارجاً عن خيال فوكنر، لكنه واقع اجتماعي وأيديولوجي. سنجد هذا الموضوع في أبشالوم (Absa-lom)، وهي مهددة بالعنصرية إلى أعلى حد، بما أنه ليس من المستطاع أو أنه من الصعب جداً الكشف عنها: إن الزنجي غير المرئي هو أشد خطورة من الزنجي المرئي، فهو يقدر أن يتدخل في كل مكان. سوف نجد بعد ذلك هذا البعد الهذياني في المكارثية[15] (من الخارج يمكن أن يكون الشيوعي مثلي ومثلك!) وفي الخيال العلمي (من الخارج، يمكن أن يكون رجلاً من المريخ مثلي ومثلك!).

غير أن عدم قدرة جو كريسماس على البت هي بقوة ثانية، إذ إن لا شيء على الإطلاق فيما يتعلق بأصوله سيكون واضحاً ومحسوماً. فيما لو تبنينا قواعد النقد التاريخي للشهادات، فيجب الاستنتاج أن لا شيء يسمح بإثبات أي أصل «أسود» للشخصية[16] – ويهوذا كريسماس، براون (= بيرش، والد طفل لينا) ينعته بـ «القذر الإيطالي» (Wop) (XII, 204)، والجميع يعتبرونه أبيض، إلى أن قال هو بذاته شيئاً آخر. يشدد الكثير من المفسرين بحق على نهاية الفصل الحادي عشر، حيث كريسماس يرد على جوانا بيردان: «لا أعرف» عندما سألته كيف عرف أن أحد والديه «زنجي جزئياً» (فهما إذن مجهولان بالنسبة إليه) وحيث يختم: «وإذا لم أكن كذلك، فاللعنة (Damned) لو أنني لم أضع الكثير من الوقت!»

(15) سياسة أطلقها السيناتور الأميركي مكارثي في الولايات المتحدة في خمسينات القرن المنصرم ضد جميع أشكال التعاطف مع التوجهات الشيوعية (المترجمة).

(16) XVI, 278/ 676, et Sundquist, Ibid., p. 68,

«إن شهادة من قبل مالك سيرك مستعمل الذي وظف أباه المفترض، شهادة تلقيناها من جد كريسماس المتعصب والذي قتل الأب.» ويظهر هينز على أنه مجنون من جانب إلى أخر.

(XI, 189/586) دون التقليل من أهمية التأمل حول عبثية العنصرية في **ضوء في آب** والتي تمت دراستها وتفسيرها على نطاق واسع، فالأمر يتعلق بما هو أكثر من تأمل حول الهوية الشخصية[17]– الأمر يخص كيف يتم البحث عنها أو إيجادها أو ضياعها. وأهمية اسم العلم، كما التفكير حول موضوعه في **ضوء في آب** يؤكد ذلك. وفوكنر، ومن سلالته غير المتوقعة أنطوني تروبول (Antony Trollope) وسيّدته السيدة برودي (Mrs. Proudie) (السيدة المتكبرة السخيفة (Madame Fiérot))، كي لا نستشهد بسواها، لا يتردد بانتقاء أسماء رمزية بوضوح مثل بوردين (Burden) (عبء (Fardeau)) أو هايتاور (البرج العالي - (Haute) (Tour)). فالاسم هو قدر، والرواية تؤكد ذلك منذ البداية (II, 26/ 422)، أو على الأقل «فأل» والسؤال يطرح نفسه على الأقل.

جميع الاعتبارات التي سبقت، وأياً كانت أهميتها بالنسبة إلى الرواية المدروسة، تبدو أنها قد أغفلت الخيط الناظم الذي يخصّ الكتاب الحالي، وهو تقديم الوعي في وضح النهار والمونولوج الداخلي، وعنوان هذا الفصل لم يُبرر على الإطلاق. وهذا ليس إلا من أجل إعادة إمساك هذا الخيط بوضوح. وإذا كانت **ضوء في آب** هي بشكل أساسي تأمّل فيما هو غير قابل للبت، وغير القابل للبت الذي كان يمكن أن نكونه، فيما لو كانت عدم القابلية على البت هذه تسبب دوار التطابق الممكن للمتضادات، وفيما لو كان العالم الذي تصفه الرواية، على حافة الفوضى، منقسماً منكسراً بفعل توترات شديدة العنف، كما

---

(17) – انظر الفصل الرابع الجميل من Th. Davis, *Faulkner's «Negro», Art and the southern context,* Baton Rouge. 1983, p. 128-178. ويبدو هنا أنه ليس من الضروري وضع قوسين صغيرين لـكلمة «زنجي» والتي هنا ليس لديها شيء مهين والتي أعاد لها لـ س. سنغور (L. S. Sengor) كرامتها في الاستخدام.

هي حال الشخصيات أيضاً، يجب أن نتمكن من إلقاء نظرة شاملة، تطلّ وترى بوضوح طبيعة التوترات ورسم خطوط التصدع، وإلا فإن هذه الزلازل قد تبقينا لا معقولين. فيجب إذن أن نجد ثانية وذلك لاعتبارات كثيرة، المعرفة الكلية السردية للرواية العظيمة للقرن التاسع عشر. وليس من خلال الفوضى نستطيع عرض الفوضى المحققة (بالرغم من أن الكثير حاولوا ذلك). لكن قد يكون هذا المشروع غير صادق وذلك لخطورة الهم الذي يحركه، فيما كانت هذه المعرفة الكلية التي تستجيب حقاً لاسمها، وتقودنا في نهاية المطاف إلى معقولية سيدة ومُصلحة، والتي كان يمكن لها أن تحمل نوراً متزناً فوق جميع الظلال. يجب إذن أن تكون **ضوء في آب** تماماً مثل النور في شهر آب الذي يصفه الكتاب، نوراً يحمل في ذاته زواله، وهو ما يجعله أثمن وأجمل، نوراً يكشف عن الظلمات كما هي، و«الهاوية»، دون أن يلغيها لهذا. يوجد إذن ثمة معرفة كلية محدودة، قريبة من عدم المعرفة، وإدراك قلبي حسي مهتز يحترم سر القلوب. يرتفع فوكنر فوق المجادلة المذكورة في الفصل الأول، تلك التي بين ماريتان ومورياك. و**علّامة الجهل** هذه، معرفة عدم المعرفة، تعبير من التقليد الأفلاطوني، والذي جعل منه نيكولا دو غوز (Nicolas de Guse) الكبير عنواناً لعمله الأكثر شهرة (*De docta ignorantia*)، تتجلى في التفرد الأدبي الكبير لهذه الرواية (لكن العنوان بالطبع لا ينوي أن يقصد بأي شكل من الأشكال أن فوكنر قد يكون أفلاطونياً**!**).

المقصود إذن الآن تناول: العلاقات المعقدة بين المعرفة وعدم المعرفة، للذات كما للآخر، وكذلك فيما يخص علاقة الراوي بالشخصيات كذا علاقة الشخصيات فيما بينها. فلنبدأ بالأكثر بساطة، الطابع الحدسي لإدراك ما تحسه الشخصيات أو تعرفه. هذا التحديد الذاتي للمعرفة الكلية هو قديم بقدم الرواية، لكن تكراره في **ضوء**

في آب ملفت للنظر: ثمة العديد من الأمثلة عن ذلك. ويظهر هذا منذ الصفحة الأولى: عند موت أبيها، تغادر لينا منزلها «إلى الأبد، بالرغم من أن هناك احتمال بأنها لم تكن تعرف ذلك في ذلك الوقت» (1, 4/401). عندما تقترب من جيفرسون، وتلاقي الفلاحين الذين يأخذونها في عربتهم، كُتب: «لقد اختفت من محادثتهم ولربما أيضاً من حسهم» (1,8)، وبعد ذلك بقليل، عندما كان يتكلم معها شخص ما، «على ما يبدو أنها لم تكن تسمع» (1, 20)، وعندما تم اصطحابها إلى مدينة جيفرسون، قيل عن سائقها إنه «على ما يبدو» لم ينظر إليها، كما «على ما يبدو» هي أيضاً لم تنظر إليه (1.22/ 419). لكن هذا الفصل ذاته يمارس الإدراك القلبي الحسي، بما أنه يعارض بين ما يظنه الفلاحون حول ما تفكر به لينا وما تفكر به «في الواقع» (1,21). يمكن أن تكون هذه المفاهيم الحدسية تخصّ أيضاً إدراكات حسية (نحن لا نعرف ماذا رأت الشخصيات أو سمعت)، بقدر ما تخصّ معرفتها ودوافعها.

في بعض الصفحات، تزداد الـ «ربما»، وتخرق السرد أو تزلزله، كما في الصفحة التي يعود فيها جو كريسماس الطفل إلى ميتمه الذي كان وحده (الذي يجهل هويته) قد خلصه منه:

«ربما كان يعرف أنه سيعود. وربما كان يعرف دائماً، ببصيرته كطفل، ما لم يكن يعرفه الرجل: أن ذلك لن يدوم، ولا يمكن أن يدوم (...) (تُقدم له الشطيرة، ذاتها تلك التي كانت تقدم له من قبل). لمحها لكنه لم يقل شيئاً، ولم يفكر بشيء، لربما. ووجد نفسه في بيته القديم. ربما كان يتوقع أنه سوف يُعاقب عند عودته، لماذا؟ من أجل أي جريمة بالضبط، لم يكن يأمل معرفة ذلك، لأنه كان قد تعلم أنه، لو استطاع الأطفال فِهم الراشدين كراشدين، فإن الراشدين ذاتهم، لا يستطيعون على الإطلاق فهم الأطفال كراشدين أيضاً. كان قد نسي فعلاً مغامرة معجون الأسنان» (VI, 105-106).

يكشف هذا المقطع الطابع المهتز للمعرفة الكلية، والذبذبة بين المعرفة وعدم المعرفة السردية: فـ «ربما» (Perhaps) تتعاقب، ونحن لا نعلم فيما إذا كان يخاف من القصاص، لكننا نعلم لماذا (نخترق إذن وعي الطفل)، وإذا كان لديه هذا الخوف، فهو لم يكن يأمل فهم سبب العقاب، كما أننا نعلم ماذا نسي – وهذا عنصر هام للسرد، وحاسم بالنسبة إلى المفهوم الذي يشكله كريسماس حول النساء والمؤنث (لقد باغت، دون أن يفهم شيئاً، موظفة الميتم وهي تتاجر بجسدها بشكل سري، حين كان يأكل معجون الأسنان على أنه حلوى، ولهذا السبب كان يتخيل أنها تريد أن تعاقبه).

نجد ثانية هذا التواجد بين المعرفة وعدم المعرفة، بشكل أكثر تعقيداً في الصفحات الأولى من الفصل التاسع (IX, 149-152/547-550). والد كريسماس بالتبني يرافق هذا الأخير إلى حفلة راقصة كان ذاهباً إليها، وقد هاجم بشدة شريكته. فضربه جو ضربة عنيفة بواسطة كرسي، وربما قتله. لن يُعلق على الأمر لاحقاً ولن نعلم أبداً فيما لو كان قد مات (cf. IX, 160)، إنها أحدى الخيوط المقطوعة في السرد، كما يشدد على ذلك المفسرون؛ لكن وبما أن المشهد كان علنياً، يمكن أن نتخيل أن كريسماس سوف يلاحق على جريمة القتل هذه فيما لو كانت هذه هي الحالة. على أي حال، يتبع السرد ماك إيشرن في جميع مساراته، والفصل يبدأ بمونولوج داخلي يعرض لنا الاستدلال الذي أرشده على التفكير بأن جو يخرج سراً في الليل من أجل مهارب مذنبة. لكن، من جهة أخرى، تُعرض لنا إدراكاته الحسية وأفكاره بعد ذلك، مع التشديد على الأسلوب الافتراضي. عندما يرى ابنه ينزل بواسطة حبل، «لم يتعرف عليه ماك إيشرن على الفور، أو ربما لم يكن يصدق ماذا كان يرى، بالرغم من أنه استطاع أن يميز الحبل بذاته». وعندما يراه يصعد داخل سيارة، «من

الممكن (Possibly) أنه حتى لم يبال بمعرفة من كان معه داخل السيارة. وربما (Perhaps) كان على علم بذلك من قبل، وكانت نيته فقط رؤية اتجاه المكان الذي كانوا ذاهبين إليه. ربما كان يعتقد كذلك أنه يعرف كل ذلك (...). وبعد ذلك: «ربما، وعند دخوله إلى الصالة، كان يفكر، على افتراض أنه فكر، أنه كان قد دُلّ على الطريق وأنه مدفوعٌ الآن من قبل بعض الملائكة، ورئيس الملائكة ميخائيل بشخصه، للدخول إلى الصالة». وعندما يصف المرأة بالعاهرة : «ربما لم يكن يبدو له أنه كان قد سار بسرعة كبيرة أو أن صوته كان عالياً جداً. وعلى الأرجح كان لديه انطباعٌ بأنه هناك، واقف كصخرة صغيرة، من دون عجلة ولا غضب». وأخيراً وعندما ضُرب بعنف أو قُتل: «ربما أدهشه العدم قليلاً، لكن ليس كثيراً ولا لفترة طويلة».

هذا الاهتزاز وهذه الذبذبة للسرد بين المعرفة الكلية والحدس، يحدث طوال الرواية وبدرجات متفاوتة. وهما يجعلان من الصوت اللاشخصي للسرد، يجعلانه شخصياً، من خلال تسليط الضوء على محدوديته ويدخلان الشفهية إلى السرد، لأن هذه الـ «ربما» وهذه «على الأرجح» هي تعابير قد يدخلها الراوي، عندما يتعلق الأمر بدوافع الفاعلين ووعيهم الحميمي، عند وصف لشخص ما مشهداً ربما كان قد شهده. هذا التشابك بين المعرفة وعدم المعرفة، و**علّامة الجهل** هذه، موجودة أيضاً في وعي الشخصية ذاتها، ودائماً في هذا المشهد من الفصل التاسع. وما لا يعرفه ماك إيشين بطريقة تجريبية، ولا يقدر أن يعرفه (قيل لنا أيضاً لماذا لا يقدر أن يعرفه)، يعرفه بطريقة أخرى، بنوع من تكهن وبصيرة متكررة في **ضوء في آب**، وعموماً في جميع أعمال فوكنر، مسلطاً الضوء على الجانب المصيري للأحداث. يتعلق الأمر «ببصيرته»: والكلمات هي ذاتها بالإنجليزية، لكنها تعني أولاً الحدس ما

فوق الطبيعي، و«رؤية ثانية» ما سيدعوه الفرنسيون بالأحرى «تبصيراً». وماك إيشين، المزارع، يكاد يلامس في أغلب الأحيان الموهبة البالزاكية لـ «الاختصاص». وبعد حوالي ثلاثين ثانية من التفكير المكثف، عرف عن أفعال جو تقريباً بالقدر ذاته الذي كان جو يمكن أن يقول له عنها، باستثناء أسماء الأماكن. كان هو وحصانه (فهو لا يقدر إذن أن يتبع السيارة ببصره) على قناعة تامة بهذا الاقتناع البارد والصارم والقاسي، بقوتهما التامة وبصيرتهما على حد سواء، التي كانا يشتركان بها هما الاثنان، بحيث إنه لم يكن من الضروري معرفة المكان المقصود ولا الاستعجال. من المؤكد أن ذلك قد قُدّم من خلال «كما لو» (as if)، لكن يبدو أننا نواجه، على حافة العجيب، قَنطروس[18] القدر.

ما إن دخل صالة الحفلة الراقصة، حتى يتوجه المزارع مباشرة نحو المرأة التي بلا شك لم يلمحها سوى مرة واحدة دون أن ينظر إليها. ويهاجم جو، وليس جو الذي يهاجم، بل الشيطان (إن «ضوء آب» هذا هو كذلك «تحت شمس الشيطان»، الذي غالباً ما يُذكر والحاضر دوماً): تبقى معركته ضمن بُعد روحي آخر غير التأديب الأبوي. وعندما هرب جو كريسماس بعد أن صَرعَه، توجه مباشرة نحو الحصان الذي كان يجهل وجوده هنا ومكان وجوده، «مع شيء ما من الإيمان المطلق الذي كان لدى والده بالتبني في عِصمة الأحداث» (IX, 154/ 551). والحكاية تقارنه مع فاوست (Faust) المحرر من «الشرف والقانون» مما يؤكد على البعد الديني للمشهد. فقد حطم لوائح القانون بجريمة قتل والده.

وفي الفصل التالي، يدخل جو منزل بوردين كما لو أنه كان عائداً دون ضجيج أو حركة إلى «أم العتمة والظلمات» (the All Mother of

---

(18) كائن خرافي نصفه رجل والنصف الأخر حصان (المترجمة).

(Obscurity and Darkness وقد أصبح بذاته «ظلاً»[19] (X, 171/ 568).
كنا نخال أنفسنا في قصيدة **تيوغوني** (*Théogonie*) لهسيود (Hésiode)**!**
«ربما فكر في هذه النافذة التي كان قد استخدمها والحبل الذي كان عليه أن يتكل عليه – وربما لا – على الأرجح لا» (Very Likely not).
وحركة شطب السرد هذه، التي تصلح ذاتها بذاتها، هي اهتزاز المعرفة الكلية، وليست انقشاعاً لكل يقين في سرد منظوري: إذ إن هذه الشكوك وهذه المسائلات لا تلعب إلا على سطح القضية التي يتحقق من خلالها القدر. ليس المقصود هنا تعداد أمثلة عديدة عن ذلك؛ يمكنها أن تكون على مستوى السرد: لماذا ينظر براون إلى لينا للمرة الأخيرة قبل أن يهرب إلى الأبد؟ (XVIII, 322)، كل شيء كما في أقوال الشخصيات: لماذا لجأ جو كريسماس في نهاية الأمر عند هايتاور؟ هنالك العديد من الفرضيات عن ذلك (XIX, 329-330).

ثمة صورة بالغة الدقة عن تشابك المعرفة وعدم المعرفة تستخدم النظر والاستماع. قيل عن جو كريسماس في مشهد المقهى إنه: «كان يسمع دون أن يصغي، وكان يرى دون أن ينظر (He Heard, not Hear-ing; he Saw, not Looking) (VIII, 136). من المؤكد أن هذه الصورة ليست الوحيدة في **ضوء في آب** التي نقدر أن نرويها. فجده هينز، في الميتم ينظر إلى الموظفة على هذا النحو: «على الرغم من أنه كان يتطلع إلى وجهها، لكنه كان يبدو أنه لا يراها، على الأقل بعينيه، عينيه المفتوحتين على مصراعيهما واللامعتين والمتزمتتين، كانت عيناه تنظران إليها كما لو كانتا ضريرتين» (VI, 98, cf. 99) يتكلم العاشقان مع بعضهما البعض مع «اللزوم الملحّ والشره للتعبير، بكلمات عن أتفه تفاصيل يوميهما،

---

(19) تتحدث الترجمة الفرنسية عن «ظلمات الأم الكونية». لكن ذلك ليس مماثلاً لعتمة الأم، وأم العتمة! لذلك ترجمت allmother بالفرنسية بكتاب الخرف الكبير Mère.

دون وجود أقل مطلب من الجهتين لسماع الحكاية» (XII, 191). ثمة العديد من الأمثلة حول عدم انتباه الشخصيات المستغرقة بذاتها في همومها وأفكارها وتساؤلاتها.

وبالعكس، عندما نغُضّ الطرف وننظر إلى مكان آخر، وحين يبدو علينا أننا لا نرى، نكون قد رأينا، قد رأينا حقاً ما كان يجب أن يُرى، وهذا هو مع ذلك قانون السلوك، ويوجد العديد من الأمثلة عنه في **نور في أب**، لنستشهد بمثال واحد فقط، عن بيرون بانش الذي سيسمح بدون قصد للينا بالتحقق من وجود والد طفلها في جيفرسون: «عندما رفع رأسه، لاحظ أنه، دون أن يتيح الوقت لنظراتهما أن تتلاقى، قد غض طرفه. يبدو أنه كان لديه شعور مسبق بشيء لا يمكن إصلاحه (...)» (II, 42).

وهذه دلالة على بُعد له أهمية كبيرة أيضاً، وهو تلاقي المعرفة مع عدم المعرفة. ثمة صيغة عميقة على وجه الخصوص قدمها دالر في **بينما أحتضر** (*Tandis que j'agonise*). عند التأمل في النوم، المتمثل في الغوص في العدم والذي يتطلب أولاً أن نعزل ذاتنا، يعترف دالر في مونولوجه الداخلي: «لا أعرف من أكون، لا أعرف إذا كنت أنا أم لا. جويل يعرف من هو، لأنه لا يعرف أنه لا يعرف إذا كان هو أم لا. لا يقدر أن يعزل نفسه كي ينام، لأنه ليس هو ما هو عليه وهو على ما ليس هو عليه»[20]. مع هذه الكلمات الأخيرة، يبتكر دارل التعريف السارتي (نسبة إلى جان بول سارتر) للوعي في **الكائن والعدم**[21] (*L'être et le néant*)،

(20) *Oeuvres romanesques* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), t. I, p. 950 (texte p. 52).

(21) J. P. Sartre, *L'être et le néant* (Paris: [s. n.], 1965) (1943), p. 116,
لنتساءل ماذا تعني، بالنسبة إلى الوعي، ضرورة كونه على ما هو ليس عليه وليس كونه على ما هو عليه.

لكنه يجد المفارقة السقراطية المشهورة على وجه الخصوص، والتي وفقاً لها يكمن الجهل الحقيقي في جهل الجهل، والنسيان الحقيقي في نسيان النسيان. في **ضوء في آب**، قيل عن كريسماس عندما شاهد للمرة الأولى في حياته امرأة عارية: «لكن حتى ذلك الحين لم يعرف أنه لم يكن يعرف (He did not Even Know that he Had Not Known) ما كان يجب أن يتوقع رؤيته» (VIII, 146/ 542). عدم معرفة أننا لا نعرف، هو اعتقادنا بأننا نعرف، يقول أفلاطون العقل مشبع بالآراء، بالـ (doxai). لكن الذي يعرف أنه لا يعرف، كما سقراط، ويبحث، يكون ممسكاً بحركة المعرفة.

تستخدم **ضوء في آب** ومن خلال المواقف ذاتها، وليس مع أطروحات بمسلك فلسفي، الأشكال المختلفة للعلاقة بين المعرفة وعدم المعرفة إذ يوجد منها الكثير. أحد هذه الأشكال والتي سبق أن رويناها، هي المعرفة السبقية شبه الترويضية. تستطيع هذه المعرفة عند اللزوم الاستناد إلى التفاصيل والاتجاه في المكان على وجه الخصوص، أو إلى سلوك الشخصية المستقبلي ضمن الأنظمة الأكثر حسماً، وتصبح حينها المعرفة السبقية شكلاً من أشكال الإدراك القلبي الحسي. وهكذا قيل عن كريسماس: «كان يمشي بخطى ثابتة على الرغم من الأشجار والظلمات. ولم يبتعد أبداً عن الدرب الذي لم يكن يستطيع رؤيته» (V, 87). أو أنه: «كان يعرف، بمسافة قريبة، كم من الدرجات اللامرئية كان يستطيع الرجل الذي يحمله أن ينزلها» (VI, 103). وعن برانش وهو يدخل منزل هايتاور: «لم يكن يعرف في هذا المنزل ما هو أبعد من هذه الغرفة التي وجد فيها المالك ممدداً على مكتبه، تحت ضوء المصباح العامودي. ومع ذلك لم يخطئ الباب. وتوجه مباشرة نحوه كما لو كان يعرفه، كما لو كان يستطيع رؤيته وكما لو أن شخصاً ما يرشده

إليه» (XVII, 292). ويفكر بعد ذلك بقليل، قد يقبل كل من هايتاور ولينا على حد سواء أن يرشده شخص ما، على أن يؤجلا ذلك النقاش حول طبيعة من يرشده. وفي سياق أخطر، وفي الصفحة الأخيرة من الرواية، قيل عن لينا إزاء بايرون بانش: «وكانت تنظر إليه كما لو كانت دائماً تعلم ما كان سيفعله حتى قبل أن يعرف هو ذاته، حتى قبل أن يعرف أنه مهما فعل، سيكون دائماً من دون قصد» (XXI, 376/773). هذه البصيرة قد ذكرت أعلاه في معرض الحديث عن ماك إيشيرن وابنه بالتبني. وليست الشخصيات الأذكى ولا الأكثر فصاحة، هي التي ترى بشكل أفضل ما بداخل وعي الآخر، بل عكس ذلك. فالأمر يتعلق بالمعرفة السبقية وليس بنتيجة تحليل متقن.

غير أننا إذا كنا نعرف مع يقين غريب، ما لا يجب أن نعرفه عادة، أو ليس بهذه الدقة، فعلى العكس، وبمقابلة عكسية، فإننا لا نعرف ما يجب أن نعرفه، أو فيما لو كنا في أفضل موقع للمعرفة. وهكذا، ففي لحظتين حاسمتين للسرد، لا يدرك جو كريسماس، إلا بعد حين، وبمجرد أن أصبح وحده، أنه أثار قلق هؤلاء الذين قابلهم لأنه كان يحمل بيده سلاحاً، في الحالة الأولى كان موسى حلاقة وفي الثانية مسدساً، من دون أي يعي ذلك على الإطلاق. «رأى وهو يرفع يده أنه كان يمسك المسدس الضخم المليء بالذخيرة، لم يكن يعرف أصلاً أنه كان قد جلبه معه، لم يكن يتذكر أنه أخذه ولا حتى لماذا» (XII, 212-213) (وانظر بالنسبة إلى موسى الحلاقة VI, 88). هذا الوعي المُغشّى والمظلم هو غالباً ما يوجد في سرد كريسماس، لكنه بعيد على أن يكون الوحيد. فعندما تقاتل مع أربع من رفاقه، بعد أن عنّف فجأة الشابة السوداء التي كانوا سيتقاسمون هبأتها الممنوحة بشبه رضى، «لم يستطع أي منهم أن يرى ولا أن يميز من كان من (Tell Who Was Who). كانوا قد نسوا

الفتاة كلياً، ولماذا كانوا يتعاركون، وفيما لو كانوا يعرفون ذلك أبداً (...)، لكن أياً منهم لم يكن يعرف لماذا كان قد تعارك، ولم يكن يقدر أن يقول لهم لماذا» (VII, 118/515). لا يوجد عذرٌ لمن يجهل القانون، لكن براون، شريك كريسماس المحرض في تجارة الويسكي، هو شخص ما دون الخير والشر، غير أخلاقي وغير إنساني (سيكون يهوذا كريسماس): «كان كريسماس يتحدى القانون ليربح المال، وكان براون يتحدى القانون لأنه لم يكن لديه القدر الكافي من الذكاء كي يعرف حتى أنه كان يفعل ذلك» (IV, 66/ 462). ويوجد هنا أيضاً العديد من الأمثلة عن ذلك. فالبُعد المظلم لـ **ضوء في آب** يعود إلى جهل الذات هذا، وجهل الآخر وقوانين فعلنا ومبادئه، الجهل الذي يجتاح السرد كله، كليل يلمع بالبُرُوق الحدسية التي لا تفعل سوى أن تظهره على أنه ليل. يسكن هذا الجهل المعرفة ذاتها، ويغلفها ويخترقها.

إن جو كريسماس في هذا الصدد شخص أساسي، لأنه يحمل إلى أعلى درجة، استحالة معرفة ذاته التي هي عقدة الكتاب برمته، حسب النبوءة المنقولة عن حكاية هينز (المشبوهه) والتي تنبأ بها زنجي عندما كان طفلاً، وكان يقول له إنه ليس زنجياً، «قال الزنجي: أنت أسوء من هذه. أنت لا تعلم من تكون. وأكثر من ذلك، لن تعرف ذلك أبداً. سوف تعيش وتموت دون أن تعرف من تكون». وقال: «إن الله ليس زنجياً»، وقال الزنجي: «برأيي أنك يجب أن تعرف من هو الله، لأن الله وحده هو الذي يعرف من أنت» (XVI, 285). لكن لا يوجد مدخل لهذه المعرفة الأولى والأخيرة التي لدى الله عنا.

وهكذا ماذا عن اللحظة الأخيرة لجو كريسماس الذي قُتل بعنف؟ هل يوجد مصالحة مع القدر أم لا؟ تصف الصفحة الأخيرة من الفصل التاسع عشر وجهه، قبل أن يموت بالضبط، على أنه، لا يمكن نسيانه،

«بذاته وحيداً مشرقاً، بذاته وحيداً منتصراً»، وتكرار كلمة alone وحيداً، تدل على أنه قد وجد داخلياً مصدراً لقوة جديدة. «كان يرقد هنا، وعيناه مفتوحتات وفارغتان من كل شيء سوى من الوعي (consciousness). نظر إليهم لفترة طويلة بعينين هادئتين ولا يمكن سبر غورهما وغير محتملتين» (XIX, 346/ 742). لكن بماذا كان جو كريسماس واعياً، وما هي طبيعية هذا الهدوء والصفاء اللذين لم يكن يعرفهما في أي لحظة من حياته؟ إن نظرته شبيهه بشهادة خرساء، لكنه على ماذا يشهد؟ لا نعرف ولن نعرف. ففي الرواية، يُقدم لنا كريسماس في البداية من الخارج، أو من خلال ما يقوله الآخرون عنه أو ما يفكرون عنه، ثم ندخل في سريرته ونسمع كلام وعيه بشكل مباشر، وأخيراً عندما نخرج منها، نراه من جديد من خلال عيون الآخرين، مما يترك النهاية غير مؤكدة، ضمن معنى حيوي هو معنى معلق كما أشار الكثير من المعلقين إلى ذلك[22]. وتنوه الجملة الأخيرة من الفصل التاسع عشر بذلك وبطريقة رمزية، وبعد موته بالضبط: «من جديد، وفي المدينة، وكانت الجدران قد أصمته بشكل طفيف، وصياح الصفارة يعلو إلى أوجه، بشكل لا يصدق وهو يخرج من مملكة السمع (The Realm of Hearing) (XIX, 346/ 743)، تضع الترجمة الفرنسية الفعل في صيغة الماضي بطريقة غير ملائمة). وأوج صفاء كريسماس يخرج هو أيضاً من إمكانياتنا للسمع. نحن نعرف أننا لا نعرف ما هو عليه سلامه.

يجب أن نضيف إلى ذلك ملاحظة هامة لا تقوم إلا بزيادة جهلنا وغموض الكتاب. على الرغم من أن فوكنر وعلى الأرجح أنه يجهل أطروحات اللاهوت الصوفي المسيحي، الذي يفرض وجود عدة أنظمة

(22) Signal, Ibid., p. 183, et Millgate, Ibid., p. 47.

ومستويات للوعي، والمستوى الأرفع يمكنه أن ينفصل عن الآخرين ويمكث بسلام وفرح، في حين أن كل ما تبقى من كينونتنا موجود في الصخب والاضطراب، فإن فوكنر يذكر مراراً وبطريقته، تقاسماً داخلياً مماثلاً. عندما يعاقب أبو كريسماس بالتبني، كريسماس بضربات حزام، فإن القسم الأعلى من جو يرتفع فوق جسده بنوع من «النشوة» (VII, 119). وعندما أصبح رجلاً ملاحقاً بعد جريمة القتل، بلغ لحظة من السلام قال فيها في نفسه أن هذا ما كان يبحث عنه طوال حياته: «إنه يتنفس بعمق وبطء ويشعر بذاته في كل نفس يتنفسه، ذائباً في الرتابة المحايدة، متوحداً مع العزلة والطمأنينة، اللتين لم تعرفا أبداً الغضب أو اليأس» (XIV, 246/ 644). إنه الفجر.

ويبدو ذلك أنه يمشي في اتجاه التصالح: سيكون بإمكان كريسماس الدخول، وليس سوى للحظة، إلى مكان رفيع، ما فوق العنف والصراعات. لكن ما يمكن ضمن هذا السياق أن يلقي بنا في البلبلة، ليس سوى نشوه مماثلة على الأقل تنسب الخسيس براون، الفار هو أيضاً، دون أن يكون قد تحول مع ذلك: «في الوقت الحاضر لا يقدر أن يفكر أبداً. فغضبه وعجزه لامسا تقريباً النشوة (Almost Ecstatic). ويبدو أنه الآن يتأمل هذا النوع من العصمة اللازمنية والجميلة، لإخفاقاته غير المرئية. كما لو أن واقع أنه كان ضحيتها على الدوام، يرفعه بطريقة ما فوق ضآلة الآمال والرغبات الإنسانية التي يلغيها ويقضي عليها» (XVIII, 324/ 270). وواقع تحمّل كل شيء والقدرة على تحمل كلّ شيء[23]، يُدخل إلى هذا السلام الذي يمكن أن يُفهم على أنه مدخل إلى مستوى أعلى

(23) XIII, p. 222: «ينجز الإنسان ويولد أكثر بكثير مما يستطيع، أو مما لا يجب تحمله. وهكذا يتنبه إلى أن لا يقدر أن يتحمل أي شي»، وXVIII, p. 315: «يستطيع (الإنسان) حتى تحمل فكرة أن بعض الأشياء تجتاز بشكل طفيف الحد الذي تقدر أن تتحمله».

أو وصمة الفشل، الفشل الأساسي، إن لم يكن الاثنين معاً، مثل **الفشل** (Scheitern) لجاسيبر (Jaspers)، الفشل أمام التعالي الذي هو العلاقة الحقيقية للتعالي (شكل أن «من يخسر يربح» الذي كان يبغضه سارتر). لا نعلم فيما لو كان هذا «السفر نحو معرفة الذات»[24]، حيث رآه الكثير من المفسرين معنى بحث كريسماس، بحث يتسم على وجه الخصوص بأفعال عنف أعمى وإلزامي، هي كذلك «انتقال إلى الفعل» بالمعنى الطبي النفسي، ويوصل إلى معرفة وسلام حقيقيين، أو إلى ارتياح فقط لكونه تحمل كل شيء، وأن هذا قد انتهى، إلى الرضى لأنه عوقب، إذ إن كريسماس يحب القانون، حتى في العقاب عن جرائمه. نحن نعرف الكثير عن الشخصيات الأساسية في **ضوء في آب**، عن قصّتهم وسلوكهم وأفكارهم وشخصيتهم، لكننا لا نمضي على الإطلاق حتى الشفافية، ولا أكثر من رؤية نهائية حاسمة. وكي نستخدم كذلك «لا تحكم على الإطلاق» وهذا ما لدى فوكنر من مسيحتيه الأكثر (دون الكم المسبق عن طبيعة إيمانه الذي يعلمه الله وحده).

ماذا عن رؤية القلوب والإدراك القلبي الحسي؟ ثمة شخصية من شخصيات بينما أحتضر قدمت عنها الترجمة المسيحية الصارمة التي تعزوها إلى الله وحده:

«وقلت له: من أنت حتى تقول ما هو خطيئة وما هو ليس خطيئة؟ فإلى الله وحده يعود أمر الحكم في ذلك (...)، لأنه هو وحده القادر على قراءة ما في أعماق القلوب، فحتى عندما تبدو حياة امرأة في أعين الناس صائبةً، فهي لا تقدر أن تعرف أبداً ما إذا كان ثمة خطيئة في قلبها، دون أن تفتح هذا القلب إلى الله كي تتلقى رحمته (...) إذ إننا لا نقدر أن

(24) Millgate, Ibid., p. 38.

نحكم على خطايانا، ولا أن نعرف ما هو خطيئة في نظر الله (...). لكن من خلال الطريقة التي كانت تتكلم فيها، كنت ستقول إنها تعرف فيما يخصّ الخطيئة والخلاص أكثر مما الله ذاته يعرف»[25].

تنتهي هذه الاعتبارات بصلاة لأجل مخاطبته: فالإدراك القلبي الحسي الإلهي يبرز حالة العمى الخاصة بنا، كما في جملة باسكال التي تقول إنه لا يوجد إلا خطاة يظنون أنفسهم صائبين، والصائبين يظنون أنفسهم خطاة (لكن الصائبين محقّون، فالأمر لا يخصّ هنا وهماً مزدوجاً، فهم لا يرون سوى توبتهم تطهرهم)[26].

في ضوء في آب، وبعيداً عن اللحظات النادرة «للبصيرة» المذكورة أعلاه، إن الإدراك القلبي الحسي مُقدّم على أنه وهمي، وما أحسبه فيه يستند على الإسقاط المتمركز حول الذات لدوافعي الخاصة: «يعرف الإنسان القليل من الأمور حول أخيه الإنسان. ومن وجهة نظره، يتصرف جميع الرجال والنساء بحسب اعتقاده لما قد يدفعه هو ذاته، فيما لو كان على قدر من الجنون ليعمل ما ينجزه رجل آخر أو امرأة أخرى» (II, 36/ 433). أو بعد ذلك: «كان ينظر إليها، هي التي كانت بدورها تحاول جاهدةً قراءة أفكاره، مقتنعةً بأنها كانت تقرأ الأفكار التي كانت حقاً هناك، وليس تلك التي كانت تعتقد أنها تراها فيه» (IV, 64). ينوي هايتاور «قراءة» بايرون بانش (XIII, 235)، وهذا الأخير يقول فيما بعد أنه هو بذاته ليس «بصيراً» مثله (XVI, 290). أما بخصوص ذكر نظرة في نهاية الرواية شديدة القوة على الإنسان، وتحلّ محلّ نظرة الله، فهذا

---

(25) *Oeuvres romanesques* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), t. I, pp. 1007-1008 (texte pp. 112-113).

(26) Pascal, *Pensée* (Paris: Le Guern, [s. d.]), p. 483.

من السخرية المأساوية. نعلم أن هيئة محلفين كبرى ستجتمع في اليوم التالي. «عند سماع هاتين الكلمتين فقط، مع كل ما تستدعيانه من سرية وعدم قابلية للنقض، ومثل عين مخبئة لا تنام على الإطلاق، شديدة القوة، بدأ رجال غريم يكونون مثبتين في خيالهم الخاص» (XIX, 339/ 736). وغريم الذي سيصبح قاتل كريسماس، هو على رأس ميليشيا شبه عسكرية من النمط الفاشي (سيقول فوكنر أنه قد ابتكر النازية قبل هيتلر، لكنها كانت موجودة من قبل حتى فيما لو تكن موجودة في السلطة)[27]، وتكمن السخرية في أن هذه المصطلح القانوني لهيئة محلفين خاصة تدفعهم أيضاً كي يكونوا خارجين عن القانون. من المؤكد أن هذا لن يضع فكرة شفافية القلوب في ضوء إيجابي!

ترفض إذن **ضوء في آب**، وهنا يكمن وجهٌ من أوجه **عظمتها**، شفافية القلوب؛ لكن بدلاً من أن تلقي بنا في رؤية لمّاعة وغير مؤكدة ومنظورية، حيث تنزع الرواية إلى التخلي عن المفهومية، يرتفع الكتاب بشكل كافٍ، ويستخدم ما يكفي من المعرفة الكلية التقليدية، كي نقدر أن نقيس مدى جهلنا المتأصل. وهو ما يُفهم هنا بـ **علامة الجهل**. نحن نفهم كل ما يجب فهمه لإدراك اللامفهوم حقاً على هذا النحو، في جسامته. هذا الخط الأحمر للمعرفة السبقية مدعمة بإضمار لبعض أهم الأفعال، سواء من ذاتها أم من نتائجها في الرواية. في الفصل الأول، لم يُقال لنا شيءٌ عن إغواء بورش (براون في المستقبل) للينا غروف. لقد خرجت من النافذة، وها هي حاملٌ (1.5). ما كان يرويه كل من جورج إيليوت وتوماس هاردي مع الكثير من التفاصيل هو ببساطة غير موصوف. واعتداء كريسماس على أبيه بالتبني، من غير وجود إضمار كلي، وُصف

(27) Sundquist, Ibid., p. 93.

بإيجاز وبشكل غير مباشر (IX, 152). وثمة إضمار كلي هذه المرة، بخصوص قتل جو كريسماس جوانا بوردن (XII, 210): توجد حكاية لما سبق وما يتبع، ولكن ليس للفعل ذاته ولا لكيفياته، إلى درجة أن ناقد ما ذهب حتى ليؤكد وبطريقة لا يمكن تبريرها، أننا لم نكن نعرف فيما لو كان جو كريسماس هو الذي كان قد ارتكب الجريمة[28]! وثمة إضمار في النهاية، لولادة طفل لينا بمساعدة هايتاور (XVII, 294). هذا الصمت في السرد هو قوي لدرجة أن ظروف وملابسات هذا الفعل قد قدمت لنا مطولاً وبوضوح.

سوف تُبان علّامة الجهل هذه بذروتها من خلال استخدام **ضوء في آب** للمونولوج الداخلي. فبعد بينما أحتضر، المؤلَّفة حصراً من مونولوجات داخلية، أو **الصخب والعنف** المؤلف قسم كبير منها من مونولوجات، قد تبدو **ضوء في أب**، للوهلة الأولى، كعوده إلى استخدام أكثر تقليدي، حيث اقتحام وعي الشخصيات وسماع أصواتها الصامتة تشير إلى لحظات متقطعة من الكثافة، كما عند بالزاك. لكن شكل المونولوج الداخلي ومعناه في **ضوء في آب**، لهما فرادة قوية كما نجد ذلك منذ الصفحة الأولى في الرواية. كان التعاقب بين الحرف المائل والعادي في **الأمواج** لفيرجينيا وولف يشير إلى تعاقب الفواصل والفصول المكونة من مونولوجات عديدة. وهنا يحتل التعاقب مكاناً في قلب المونولوج ذاته، مشيراً فيه إلى إمكانيات عديدة للصوت الداخلي من خلال تميز مطبعي وكتابي. كانت تلك هي الحالة في **الصخب والعنف** وفوكنر متمسك بذلك كثيراً، لأنه أعاد الحروف المائلة التي حذفها الناشر من المسودات، ولدينا رسالة منه حيث يشرح فيها السبب:

---

(28) Millgate, Ibid., p. 42، وتستشهد بمقال حول هذا الموضوع.

كان المقصود الإشارة إلى تغيرات الزمن. الحروف المائلة في المونولوج موجودة كذلك في **بينما أحتضر**، مع وظيفة زمنية مماثلة[29] أحياناً، لكن أيضاً اقترح فروق مستوى الوعي واللغة ضمن الصوت ذاته.

هذه الوظيفة هي التي ترجح في **ضوء في أب**، الفكرة ذاتها في اللحظة ذاتها تُقدم لنا مرتين، وفي بعض الأحيان ثلاث مرات، بصيغ متنوعة. فتعاقب فعل «يفكر» (Thinks) مع اسم الفاعل «مفكراً»، وإدخال المونولوج المكتوب على التوالي بالحرف العادي والحرف المائل، هو متكرر بشكل كبير لكن ليس حصرياً. في الفقرة الأولى، «تفكر لينا» «آتي من ألاباما: إنه طريق طويل. سيراً على الأقدام من ألاباما إلى هنا. إنه طريق». ومفكرةً «منذ أقل من شهر بدأت بالسير وها أنا هنا لا أزال في ميسيسبي»... إلخ (1.3) وبعد ذلك بقليل، وفي المقدمة ذاتها، ينظر إليها الفلاح مفكراً « لا أعرف ما ستقوله مارتا» مفكراً «بالتأكيد أعرف جيداً ما ستقوله مارتا» – فهو يتساءل حول ردة فعل زوجته بواقع أنه يأتي بلينا، الحامل والوحيدة، إلى بيتهما، وينتقل، وبالحروف العادية دائماً، إلى كلمات حِكمية حول النساء عموماً، ثم يعود إلى الحروف المائلة مفكراً: «نعم، أعرف. أعرف بالضبط ماذا ستقول مارتا» (1,10) لدينا هنا ثلاثة أسماء أفعال تترابط، ويتم البدء بالحروف المائلة كي تنتهي بها أخيراً، على خلاف النظام الأكثر تواتراً. ويقول ج. ريد (J. Reed) في عمله الممتاز، محللاً هذه الصفحة، إنه يتم البدء بمستوى «ما دون الكلام بالضبط، مصاغاً تقريباً للكلام»، ثم يتم الانتقال بعد ذلك إلى «مستوى أعمق وأوضح من الفكر الذي يمثّله، كهذا الذي يبدو هنا»، مما يفرض إذن تضخيماً من خلال الصوت السردي، ثم تتم العودة إلى المستوى

---

(29) Bleikasten, *Faulkner, As Lay Dying*, p. 69.

الأول. ولقد أحصى 322 مثالًا عن هذه الطريقة في الرواية من خلال سعة اطلاعه وطول باله[30]. والمشكلة هي أن وظيفة كل من الحروف المائلة والعادية هي العكس تماماً في المثال الأول الذي استشهدنا به. وبعد ذلك، يرى الناقد ذاته في المقدمة الشهيرة جداً للفصل السادس أن («الذاكرة تظن قبل أن تتذكر المعرفة. إنها تظن لفترة أطول مما تتذكر، وأطول مما تتساءل المعرفة» (VI, 89)، تميز أشير إليه فيما بعد مرات عديدة)[31]، وهذا «المبدأ المنظم» لتقسيم المونولوجات. «يعمل اللامنطوق (من الذاكرة sc) قبل أن يقدر المنطوق (من المعرفة sc) أن يتابع عمله ويستطيع المثابرة عندما يكون المنطوق قد تحمّل بعضاً من أعماله». وذلك يظهر عند فحص النص المنهجي على نحو غير ملائم: هل يمكننا حقاً توزيع المقاطع المكتوبة بالحروف العادية والمائلة إلى هاتين المَلكتين؟

من ناحية أخرى، من المؤكد أن ذلك يستخدم وكما يقول ريد درجات متباينة من تمفصل الفكر والكلام، وأن فوكنر يميز بوضوح بين «قمة العقل» (*The Top of the Mind*) (الذي ترجم إلى الفرنسية بشكل غريب بـ«سطح الدماغ»)، وما هو «تحت» (Beneath) هذه القمة (XIII, 628 /231). ماذا ينتج في الواقع هذا التنظيم للمونولوج الداخلي؟ إنه يعدده في شكله ذاته، ويُظهر أن كلامنا الحميمي، بعيداً عن أن يتكتل، يحتوي على مستويات عدة وأصوات عدة: يوجد حوار في المونولوج، حتى عندما لا يكون خطاباً للذات بشكل صريح[32]. إنه على أي حال مونولوج أدبي ثابت بطرائق أخرى، منذ المنشأ.

---

(30) Reed, Ibid., p. 121 et p. 128 pour ce qui suit.

(31) VI, 102 et 106; VII, 109 (incipit du chap.).

(32) انظر كتابي: *Répondre* (Paris: [s. n.], 2007), chap. II.

هذا التنظيم المتباين خطياً للمونولوج، يجذب من جهة أخرى انتباهنا إلى وساطة السارد، ويقطع وهم الفورية التي يسعى أحياناً إلى إثارتها. نحن لا نفحص الوعي سماعياً بشكل مباشر، بل نقرأ إعادة بناء كلام داخلي لا نقدر الوصول إليه بحدّ ذاته. كما يقول ف. باتافي (F. Patavy) في أفضل دراسة باللغة الفرنسية حول **ضوء في آب**، إن الفكر «ليس مصاغاً دائماً في اللغة الخاصة للشخصية. إنه صوتها لكنه ليس بالضرورة أسلوبها، لأن فوكنر يتجاوز قدرات تعبير الشخصية، مضخماً أفكارها العابرة الوليدة »[(33)]. إنه ينطق غير المنطوق دون أن يجعلنا ننسى أبداً أنه ينطقه. ففوكنر يقول لنا ما لا تقوله الشخصيات لنفسها، لكنه يجتازها بشكل غامض ومرتبك. إنها أيضاً علامة الجهل، إذ إن ذلك، من جهة، يفرض معرفة كلية تذهب حتى خفايا القلوب، ومن جهة أخرى، يسلط الضوء على الطابع الحدسي والمُعاد تكوينه والتأثيري للمونولوج.

ما وراء العرض المطبعي، ثمة ثلاث سمات أساسية ومتكررة للمونولوج في **ضوء في آب** تبينه، هناك **أولًا** المونولوج الافتراضي أو غير الواقعي. ويقال فيه ما قد تقوله شخصية ما لنفسها وثمة مثال مدهش، بزمنين يخصّ جو كريسماس الطفل: «لو كان الطفل أكبر سناً، لكان يمكن أن يفكر: «إنه يكرهني ويهاب مني، إلى درجة أنه لا يقدر أن أغيب عن بصره. وفي العمر الذي كان هو عليه، ومع مصطلحات أكثر شمولية، كان يمكن أن يفكر أن هذا هو السبب في أنني أختلف عن الآخرين: لأنه يراقبني طوال الوقت» (VI, 104). يقول بيتافي في خصوص هذه السطور إن الأمر يتعلق «بالاحتفاظ قدر الإمكان بالوهم في أننا نستمع

---

(33) Pitavy, Ibid., p. 267.

إلى الشخصية»[34]. ولكن أليس هذا عكس ذلك تماماً؟ هذه التباينات الوهمية تُعرض على هذا النحو، وعبارة «ربما» تلقي الضوء على ذلك.

ثمة مقارنة في هذا الصدد مع هيرمان بروخ (Hermann Broch) توضح ذلك. يقول لنا بروخ عن شخصية إيش في روايته **السائرون في النوم** (*Somnambules*)، أن المعرفة التي أضفاها عليه «لم تكن شديدة التميز بعد» (nicht sehr deutlich) وأن حتى كلمة «روحي» حيث ينبغي البحث عن الإنجاز والمطلق كانت تنقص في مصطلحاته (selbst das Wort vom Geistigem… stand ihm nicht zu Gebote). في الجزء الثاني، قيل إن هوغينو «يستولي عليه شعور في الواقع مجهول، لم يكن يقدر أن يسميه» (benennen)، ولوكنا قد وصفناه بـ «جمالي»، «لكان قد ضحك بطريقة ارتيابية[35] (er hätte unglaubig gelacht)». وهذا هو بالضبط معاصر لـ **ضوء في آب** لكنه يؤدي وظيفة عكسية: فالإصرار هنا على واقع أن المصطلحات التي تُوصف بموجبها فكر الشخصية هي ليست للشخصية، يشير إلى أنه باستثناء هذا التفصيل، فإن الوصف والتحليل هما مطابقان لما تفكر به على وجه التحديد. فلا شيء حدسي في ذلك، بما أننا نعرف حتى كيف ستكون ردة فعلها لمثل هذه الكلمة.

أما في رواية فوكنر، فنحن على طريقة كما لو: « كان ذلك كما لو أنه كان يقول في نفسه» افتتح مونولوجاً غير واقعي (VIII, 131/ 528)، وبعد ذلك بقليل: «كان ذلك كما لو أنه كان يقول، غير منطقي وهادئ بطريقة يائسة» (VIII, 138/ 535). أو كذلك: لقد مرَّ من الركن الذي كان معتاداً

(34) Ibid., p. 268.

(35) H. Broch, *Les Somnabules*, trad. Flachat et Kohn (Paris: [s. n.], 1990), pp. 372 et pp. 386-387 (= *Die Schlafwandler*, éd. Lützelen (Francfort: [n. pb.], 1978), pp. 380 et p. 392).

أن يتنظر فيه. فلو أنه لمحه، ولو فكر به، لكان بلا شك كي يقول في نفسه «يا إلهي، منذ زمن بعيد جداً، كان ذلك منذ زمن بعيد جداً» (IX, 157).

ثمة سمة أخرى متواترة للمونولوج الداخلي في هذا الكتاب، وهي، كي يستعيد فوكنر تعبيراً لرامبو، فإنه «يسجل» الصمت الداخلي لشخصياته. فهو يصوغ ما لا تقولها لنفسها (لكن ما كان يمكن أن تقوله لنفسها، وهذا ما يميز هذا الشكل عن الشكل اللاحق). وهكذا، في مونولوج هايتاور: «الآن، قريباً، يفكر، قريباً، الآن». فهو لم يقل لنفسه، ولا حتى في نفسه: «هنا، لا يزال يوجد القليل من الكبرياء والشرف، والقليل من الحياة» (III, 45). ولكريسماس الطفل، حيث يعلن له أبوه لتوّه أنه قد أعطاه اسمه: «كان الطفل لا يسمع. وكان ذلك لا يشغل باله على الإطلاق (...). حتى إنه لم يكلف نفسه يقول في نفسه: إنني لا أدعو بماك إيشرن. إنني أدعوه بكريسماس. كان من غير المجدي الاهتمام بكل ذلك بالأصل فلدينا المتسع من الوقت» (VI, 109). فهو لا يصغي لكنه قد سمع بشكل جيد، حسب القانون المشار إليه أعلاه. أو كذلك، في النهاية عندما يلمح بايرون بانش للحظة برانش وهو يهرب، ثمة مقطع طويل يصف ما لم يقله لنفسه وحتى ما لم يفكر به: «لم يقل حتى بنفسه لنفسه اسم الرجل. ولم يتساءل إلى أين يذهب الرجل ولا لماذا يهرب. (...). وهو لا يفكر بلينا. هي غائبة عن عقله كلياً كما لو أنه لم يكن قد رأى وجهها على الإطلاق ولا سمع باسمها يلفظ» (XVIII, 317). بعدئذ، لدينا مونولوج فعال طويل، يخصهما هما الاثنين بشكل متناقض، ينبثق فوق عمق هذا الغياب وهذه اللامبالاة.

وثمة سمة ثالثة للمونولوج وهي ذكر ما لا تقوله الشخصية لنفسها، وما لا تقدر أن تقوله لنفسها إذ إنها في فراغ ذهني، ضمن تعليق للفكر. عن كريسماس الجالس قبالة شجرة جانب المنزل «المظلم» لجوانا بوردين:

«لم يكن يفكر حينها وربما لم تكن نائمة على الإطلاق. لم يكن بفكر بشيء على الإطلاق حينها (He Was not Thinking at all Now)؛ لم يكن الفكر قد بدأ حينئذ؛ ولم تكن الأصوات (sc التي يسمعها أحياناً تأتي إليه) قد بدأت على الإطلاق حينئذ». وهو يتوجه نحو المنزل، «لم يكن حتى يفكر حينئذ أن ثمة شيئاً سيحدث. سيحدث لي شيء ما؟».V) (486 /89. عدم الاستشعار بالشعور المسبق، وواقع أن الإشارة لا تشكل إشارة إلى أي شيء، يشكل بالنسبة إلينا (بما أن هذه نهاية الفصل) إشارة أقوى بالأحرى، حتمية وقاضية. ويلعب القدر بشكل حتمي خصوصاً أن لعبته تحققه دون علمه. حلل ج. ج. مايو (J. J. Mayoux) ببراعة بُعد «قرب الحدوث» في أعمال فوكنر، قرب حدوث ما لا يمكن إصلاحه[36]. ففي هذا البُعد يلتزم كريسماس مثل السائر في النوم.

غير أنه في معظم الأحيان، ما يصفه السرد على أنه غياب الفكر هي حركة داخلية شديدة الحيوية والإيجاز لتكون معبراً عنها لفظياً. هكذا، عندما اتخذ كريسماس اسماً مذكراً اسم بوبي النادلة بوبي، والتي سيصبح عشيقها فيما بعد: «اسم رجلٍ. لم يكن هذا بالفكر (It Was not Thinking). كان هذا سريعاً جداً وكاملاً جداً: وذهبت وأخذوا رجلاً مكانها». (VIII, 133/ 350). الصيغ ذاتها تعود بعد ذلك بقليل في الفصل ذاته (VIII, 136 /532-533)، وكذلك في هذه الجمل: «ربما كان يتوقع سوء حظ حتمي، وهو يفكر بسرعة شديدة بالنسبة إلى الفكر ذاته: بعد لحظة سوف تختفي. لن تكون على الإطلاق. وحينها سأعود إلى البيت، في سريري الذي لم أكن قد غادرته أبداً» (VIII, 140 /537). يتطابق هذا المقطع الأخير تماماً، مع تحليل ج. ريد، بما أن الحروف العادية تعلن

(36) Mayoux, Ibid., pp. 256-257.

عما يقوله كريسماس لنفسه، والمائلة تبين ما يحدث بسرعة كبيرة جداً كي يستطيع حتى صياغتها. في هذا الصدد، يذهب فوكنر بوضوح شديد ضمن المعنى الذي ستصوغه ناتالي ساروت (Nathalie Sarraute) بعد ربع قرن، معنى «ما يختبئ وراء المونولوج الداخلي (...)، أفعالاً صغيرة خفية لا تعبر عنها أي لغة داخلية»[37]. دون أن تكون هناك ترجمة من خلال مونولوج افتراضي، تذكر نهاية الكتاب كثيراً هذه اللحظات لعدم الفكر: براون «في هذه اللحظة، (...) لا يقدر أن يفكر أبداً» (XVIII, 324)، وبايرون بانش «لا يزال لا يفكر (...). فهو لا يفكر على الإطلاق» (XVIII, 328). وهنا أيضاً توجد **علّامة الجهل**، بما أنه يجب التغلغل قبلًا بكثير في وعي الآخر لمعرفة أنه خال من الفكر.

غير أن المونولوج في **ضوء في آب** ليس على انفراد مع ذاته: فبيني وبين نفسي، هناك سيمفونية العالم وضجيج اللغة، والكثير من الأصوات غير صوتي. وفي الصفحة التي تلامسه فيها النعمة الإلهية وحيث يرفضها، قيل عن جو كريسماس: «وبدا له في الغرفة المظلمة أنه كان يسمع عدداً كبيراً جداً من الأصوات الخفيفة أيضاً - أصوات وهمسات ووشوشات: للأشجار وللظلمات وللأرض؛ للناس؛ وصوته الخاص؛ وأصوات أخرى تستدعي أسماء، لأزمان وأماكن كان يعيها طوال حياته، دون أن يعرف ذلك، والتي كانت حياته ذاتها» (V, 79, cf. XII , 209). حينها يفكر بالله، فثمة تعددية صوتية تكمن فينا. وهذا الموضوع يعود تكراراً (كذلك V, 86). يسكن فينا صوت الآخر بشكل حميمي، كما بالنسبة إلى بايرون بانش: ومن جديد، لم يستطع أن يجد الكلمة التي قد يعرفها هايتاور، الكلمة التي يمكن أن يستخدمها دون حتى أن يكون عليه أن

(37) N. Sarraute, *Oeuvres complètes* (Paris: Ed. Tadié, 1996), p. 1594.

يفكر بها. «وقد يُقال إنني لست عاجزاً فقط أن أفعل شيئاً دون أن أشركه فيه، بل إنني لا أقدر أن أفكر من دون مساعدته» (XVIII, 311).

يوجد بُعدٌ آخر للكلام الحميمي، آتٍ من عمق القلب، حاضر بقوة في **ضوء في آب**، إنه بُعد الصلاة. لكنه حاضرٌ، في معظم الأوقات على طريقة الضياع أو الاستحالة. ألا نكون نعرف كيف نصلي ولا ماذا نطلب، فذلك ينتمي إلى جوهر الصلاة ذاتها إلى الله الحقيقي، كما تؤكد ذلك الكتابة المقدسة: «كذلك فإن الروح أيضًا يأتي لنجدة ضعفنا لأننا لا نحسن الصلاة كما يجب ولكن الروح يشفع لنا بأنّات لا توصف، والذي يختبر القلوب يعلم ما هو نزوع الروح» (*Romains,* VIII, 26-27, TOB). كذلك، نحن لا نتكلم في الواقع إلا عندما لا نعرف من قبل كيف نتكلم. والصلاة الحقيقية لا يمكن أن تأتي إلا من الله الذي تخاطبه، مثلما أن الكلام الحقيقي لا يقدر أن يأتي إلا من كلمة البدء. لكن من المؤكد هناك طريقتان متعارضتان لعدم معرفة كيف نصلي: لا نعرف كي نصلي ونحن نصلي، أو لا نعرف كيف نصلي دون أن نصلي، أو كتبرير لعدم الصلاة. والطريقة الثانية هي طريقة **ضوء في آب**. عن جوانا بوردين في مواجهة كريسماس، قيل: «في تلك اللحظات، كانت تحدق إلى وجهه كوجه أجنبية مجنونه ويائسة. وكان ينظر إليها حينئذ وهو يفسر: «إنها ترغب حقاً في الصلاة، لكنها لا تعرف أبداً كيف تفعل ذلك» (XII, 194). وبعد ذلك بقليل: «ما كان فظيعاً، أنها لم تكن تريد الخلاص. «لست مستعدة بعد للصلاة»، تقول بصوت عال»، ويسلط السرد الضوء على الطابع «اللا رجوع عنه» لهذه اللحظة، قبل أن تتوسل إلى الله بشكل تجديفي بأن لا يجعلها تصلي، ويدعها تعرض نفسها للهلاك قليلاً أيضاً (XII, 196). يقول هايتاور لنفسه، هذا القسيس القديم، لمرتين: «ما كان يجب عليّ أن أفقد عادة الصلاة» قبل أن يقرأ تينسون (Tennyson) وهو

يفكر أن «ذلك أفضل من الصلاة وليس علينا أن نشغل بالنا بالتفكير بصوت مرتفع» (XIII, 237) (تشير التتمة إلى أن تينسون ليس «غذاء للإنسان»، بل لخصي، (XVII, 301). وعن هايتاور أيضاً بعد ذلك: «إنني أموت، فكر. يجب عليّ أن أصلي، يجب عليّ أن أحاول الصلاة». لكنه لا يفعلها، ولا يحاول» (XX, 366).

وعندما تكون هناك صلاة، كما بالنسبة إلى ماك إيشرن (والأمر يتعلق بصلاة شفاعة لأجل ابنه بالتنبي)، فإنها توصف على أنها تُتلى بصوت «متمتم ومضجر ورتيب» (والصفة تعود غالباً بخصوص الصلاة)[38] «ومن شخص يتكلم في الحلم»، مخاطباً «حضور» شبحي أو أيضاً أقل من شبحي (VII, 114-115 /511-512)، هذا ما وصف لنا من وجهة نظر كريسماس. في المقطع الأشد عنفاً بالكتاب ضد الكلفينية أو نسختها الجنوبية، يفكر هايتاور بمواطنيه وإخوته في الدين: «يا للبهجة والافتنان، يبدون غير قادرين على تحمل كل ذلك. للهرب منه، هم لا يعرفون سوى العنف والثمل والمعارك والصلاة» (XVI, 273). والصلاة تقود الفعل إلى ما لديه من أشد الأمور عمقاً وأكثرها ظلمة، واغتيال جوانا بوردين بما أن مونولوج جو كريسماس يدل مراراً على صلاة الشفاعة التي قامت بها من أجله، كشكواه الأساسية، بل الوحيدة، منها:

«وحيداً في الظلمات وتحت النافذة المظلمة، يقول بصوت عال: «لم يكن يتوجب عليها الشروع في الصلاة من أجلي. لم يكن لدي شيء ألومها عليه لو لم تكن قد شرعت في الصلاة من أجلي. وليس خطأها أنها أصبحت عجوزاً جداً الآن كي تصلح لشيء ما. لكن كان ينبغي لها

(38) XII, pp. 207-208.

أن تملك ما يكفي من الفِطرة السليمة كي لا تشرع في الصلاة من أجلي» وبدأ يلعنها» (V, 80, cf. V, 79 et 84).

ومن دون أن يعرف، يملك جو كريسماس مفاهيم حول النعمة الإلهية مشابهة لمفاهيم ج. ميشيليه (J. Michelet): فهو لا يريد شيئاً سوى مُستحِقه، ولا يريد سوى القانون، ولا يريد أي معروف، من أجل ذلك يتحمل في زمن ما العقاب الجسدي الذي يُلحقه به ماك إيشرن دون أن يحتج، ويحتقر زوجته التي تريد حمايته ودعمه. فهو لا يحب في المرأة (ما لا يمكن التقوقع به). (VII, 119). من أجل ذلك أكثر شيء لم يتحمله كانت صلاة الشفاعة. وكما يقول بحق س. رومانو (C. Romano)، إن كريسماس «غير قادر على التلقي (...). من هنا جاء كرهه لله المندمج مع كرهه للنساء: على كل حال سوف يكون سبب جريمة قتل جوانا هو أمرها له بأن يركع معها ويصلي»[39]. وبشكل أدق، لا يريد أن يتلقى أي شيء مجاني، لا شيء ما لم يربحه أو يستحقه. فهو يحب موضوعية القانون (VII, 125) ويكره المعروف المُنال بالخفاء. والمرة الوحيدة، إذا لم أكن مخطئاً، التي يدلي بها أن الله هو العالم كانت بخصوص البقرة الصغيرة التي باعها، «مفكراً: «أنا لم أطلبها، لقد أعطاني إياها. أنا لم أطلبها»، معتقداً أن الله يعلم أنني قد ربحتها من عملي» (VII, 136).

فيما يتعلق بالصلة التي أنشأها هايتاور بين العنف والصلاة في الجنوب، فهي تظهر في اللحظة التي تسبق جريمة قتل جوانا بوردين، وهي تشهر مسدساً لإجبار جو على الصلاة معها! (XII, 210). أما بخصوص الوعظ، العنصر الأساسي للعبادة عند البروتستانتية،

(39) C. Romano, *Le chant de la vie, phénoménologie de Faulkner* (Paris: [s. n.], 2005), pp. 107. Cf. *XII*, p. 210.

فإن الأمثلة التي لدينا في **ضوء في آب** مذهلة بقدر ما هي بعيدة عن المسيحية: يروي هايتاور من على المنبر الوقائع العظيمة المفترضة أنها لجده خلال الحرب الأهلية، ويدخل هاينز وكريسماس إلى كنسية السود لـ «يوعظوا» بسموّ «العرق الأبيض». وغالباً ما يُذكر فعل الشيطان من خلال كلام الشخصيات وأفكارها أكثر من فعل الله[40]، الذي يبدو بعيداً عن هذا العالم غير المُخلص. هذا العالم يبدو في الواقع مستسلماً لثقل الشر الذي يستمرّ بالنموّ، كل واحد يزيد، من خلال جرائمه الخاصة بالفعل أو بالإغفال، الثقلَ القدري الموروث عن آبائه أو أجداده. يشق علينا رؤية النور في **ضوء في آب.** وتُهاجم الكالفينية بحدة لكن قَدرُ الشرّ يسود في معظم الأوقات.

أما بخصوص التلميحات المسيحية في اسم الشخصية الأساسية وقدرها، و«آلامها»، فإن النقاد يؤيدون الآراء الأكثر تعارضاً، فالبعض يعتبرها على أنها تقدم المعنى الأساسي للكتاب، والآخرون يعتبرونها في النهاية ثانوية. والقتل الهمجي لجو كريسماس لا يجعل منه على وجه التأكيد مع ذلك عادلاً. هل هو في النهاية في سلامه الأخير، اللص الأيمن أم اللص الأيسر؟ لن نعلم، حتى فيما لو كانت القصة الكاملة منقولة بطريقة لا نقدر فيها ألا نشعر بالقرابة والأخوّة تجاه هذا الرجل الضال والملاحق أياً كانت شراسته وعنفه الإجرامي. من المؤكد وكما يقول أ. كازين (A. Kazin) في مقال جميل جداً، إننا نرى حوله «الظل المحمول من صليب المسيح»، ولكن هذا لا يجعل منه بسبب ذلك، كما يقوله هو ذاته، كتاباً مسيحياً بحصر المعنى[41]. إذ إنه في الواقع، الغموض

---

(40) XIII, 229; XIV, 240 (وكريسماس محسوب على الشيطان؛ .XVI, 277, etc).

(41) A. Kazin, dans Penn Warren, Ibid., p. 159.

ذاته واللعب بين التضادات ذاته الذي بدأ بهما هذا الفصل جديران أيضاً في الإيحاءات الدينية: أو ربما «إن جاز التعبير، بين متطهر وفارس» (XX, 335/ 750) (النقيضين في الحرب الأهلية الإنجليزية). يمكن لجو كريسماس الطفل أن يكون لديه هيئة «راهب»، أو «ناسك» أو «طفل في جوقة كاثوليكية» (VII, 112 et 119). مع الأخذ بعين الاعتبار الرعب الخاص للتطهرية من الرهبانية التي سعت إلى استئصالها من خلال النار والدم، وهذا أيضاً انتقال من الضد للضد، مشيراً إلى غموض كل موقف هنا أيضاً[42].

ما هو مسيحي في **ضوء في آب**، من خلال مصدرها وليس بالمجاهرة بالإيمان، هي الرحمة، بوصفها مبنية على احترام السر الأخير للشخص، الذي لا يمكن أن نراه بطريقة تمكننا من أن نحكم عليه بشكل قطعي. كل هذا الضوء - الداكن لهذه المونولوجات، يؤدي مرة أخرى أيضاً، إلى رفض الإدراك القلبي الحسي. نحن نرى العديد من الكائنات تكافح بحسب قدرتها ضد «الواقع الشديد» (Too Much Reality) الذي يذوب فوقهم «بسرعة شديدة» (XIX, 331)، وأحياناً بشكل أفضل وأحياناً أسوء من أفعالهم الخاصة، ضمن عدم توازن مستمر كان كيير كيغارد (Kierkegaard) قد تأمله من قبل، بطريقته، قائلاً إن، وجودنا يكون متقدماً تارة على فكرنا وتارة يسبق فكرُنا وجودَنا. «غالباً ما يحدث ألا تكون أفعالنا جديرة بنا. ولا نحن جديرون بأفعالنا» (XVII, 30).

---

(42) A. Bleikasten, dans: *New Essays*, chap. IV,
ويرى التناقض بشكل جيد لكنه يشدد قبل كل شيء على الاستمرارية، فكل هذا بعد كل شيء مسيحي (pp. 94-95.) وهذا هو نسيان الكره العميق وأن الكلو كلوكس كلان كانت تضطهد الكاثوليكيين واليهود والسود على حد سواء، ويوجد في الرواية حكاية عن جحود الكاثوليكية (XI, 179) وأن الموسيقى «البروتستانتية (XVI, 273) تخالف بالتأكيد الموسيقى الكاثوليكية....

وبدلاً من أن يبدده، يظهر السرد أو يسعى جاهداً لإظهار قدر الإمكان الضوء الداكن الذي يسود في الوعي الإنساني. هذا الوضع غير المؤكد للوعي تم التطرق إليه منذ البداية من خلال تدوين ملاحظة هامشية هزلية، تشير إلى أنه ما سيحدث لاحقاً سيكون موضوعاً خطيراً ومتوتراً: «صعد عربته وأيقظ البغال. أي إنه حثّها على المشي، إذ إن الزنجي وحده هو الذي يقدر أن يقول متى تكون البغال نائمة أو مستيقظة» (406 /9-8 ,1). الزنجي وحده قد يقولها، لكن هل سيقولها؟ وليس هذا هو حال البغال؟ وبعد ذلك وبخصوص موظفة الميتم: «حتى إنها لم تكن قادرة على قول متى كانت تنام ومتى تكون مستيقظة» (VI, 93. كثيرة هي الملاحظات الهامشية في **ضوء في آب** (وبشكل أكثر عمومية في أعمال فوكنر) في حالة تشبه السير في النوم (cf. X, 165)، وتصورات تحدث كما في الحلم، وأرق يغوص في حالة غريبة... وغير القابل للبت هذا يشير إلى غير القابل للبت للسرد ذاته..

وإذا كان جو كريسماس رجل الجمعة العظمية بدلاً من أن يكون رجل عيد الميلاد، سيكون مع ذلك هناك عيد ميلاد في **ضوء في آب**، ميلاد، ولادة ابن لينا. يشير م. ميلغيت جيداً بصدد الفصل الأول وسفر لينا، إلى «الانفتاح» الضخم للوصف، الذي يقدم لنا «منظوراً وتعهداً بزمان ومكان بلا حدود من الناحية العملية»[43]. وفي النهاية تتابع الطريق ذاته المفتوح، وقد أنجبت للحياة ما كانت تحمله. لن يكون عليها القيام، كما يشير س. رومانو سوى أن تجتاز جيفرسون[44]. «طريقها» المفتوح يعارض «الشارع» المغلق الذي يراه جو كريسماس مراراً، وهو رمز

(43) Millgate, *New Essays*, p. 36.

(44) C. Romano, Ibid., pp. 294-295.

مصيره (كذلك في X, 166-167). في هذا الكتاب المسكون بالكثير من العنف الفجائي، يوجد كذلك هدوء وبطء كما يبين أ. كازين ذلك[45]. كان بيرنار في **الأمواج** يتقدم نحو الموت مثل محارب، يحارب الموت، ويموت جو كريسماس بشكل هادئ، متقبلاً موته، منتهياً من الهرب. عنف وهدوء، عجلة وبطء، معرفة وعدم معرفة (من خلال التعاقب المستمر في الأزمنة) خارجانية وداخلانية، كل هذا أعطى لـ **ضوء في آب** إيقاعها الشديد واستفهامها الذي لا ينفذ.

(45) عنوان المقال للعام: "The Stillness of *Light in August*» dans: Penn Warren, Ibid., pp. 147-162".

الفصل السابع

المونولوج المُعلَّق لصاموئيل بيكيت (حول اللامسمى)

كانت الثلاثية المؤلفة من **مولي** (Molly)، و**مالون يموت** (*Ma-lone meurt*) و**اللامسمى** (*L'innommable*) تشكل في نظر بيكيت عملاً فريداً من نوعه، وكان يرغب أن يكون لها عقد نشر واحد، على أن يكون باللغة الإنجليزية، وأن تُجمع الثلاثية حسب رغبته في مجلد واحد[1]. طبقاً للكلمات الأخيرة من **اللامسمى**، «يجب الاستمرار، أنا لا أستطيع الاستمرار، أنا سأستمر»[2] (1, 213)، استمرت الثلاثية رغم كل شيء وما إن انتهت، وإن كان هناك الجهد الأليم والصعب لترجمتها، وكانت ترجمةً بالتآزر بالنسبة إلى رواية **مولي** وترجمة منفردة بالنسبة إلى

---

(1) J. Fletcher, *The Novels of S. Beckett* (Londres: [n. pb.], 1972) (2 ème éd.), pp. 119-120.

(2) المراجع المقدمة في صلب النص تختصر كالتالي: *M= Molloy,* 1951; *MM= Malone meurt,* 1951; *I= L'innommable*, 1953,

بالنسبة إلى النص الانجليزي استخدمت: *Trilogy*, Everyman's Library (New York: [n. pb.], 1997),

أشير بين قوسين إلى التعابير الانجليزية التي تبدو لي دلالية إما لأنها تحولت أو لأنها توضح الفرنسية.

القسمين الآخرين: وبما أن الأصوات في داخل العمل لا تتوالى عن أن تصحح صياغاتها وتقومها، فإن هذه الترجمة فضلاً عن كمالها الأدبي، فهي تقدم نصوصاً مختلفة عن النص الفرنسي جديرة بالاهتمام، ويجب على كل دراسة أن تأخذ هذا بعين الاعتبار[3]. سترتكز الصفحات التالية على هذه الثلاثية وقبل كل شيء على جزئها الأخير: فهي لا تنوي أبداً تقديم تفسير لمجمل مُؤلَّف بيكيت، لكنها تكتفي بقدر إمكان هذا العمل أن يوضح الأسئلة المطروحة في بداية هذا الكتاب.

غير أنه ما إن تم عرض هذا المشروع، حتى تم طرح اعتراضين أوليين يبدو أنهما يجعلانه عقيماً (وهذا ما يبين أننا نحن بالفعل موجودون في أعمال بيكيت)، الأول يخص المضمون والثاني الشكل. فإذا كان موضوع هذا الكتاب هو الكشف عن الذاتية من خلال الأدب (الذي يشكل جزءاً لا يتجزأ من استعقال الأدب من خلال الذاتية)، وإفشاء سر القلوب، فيبدو واضحاً أنه ليس نحو بيكيت يجب الالتفات. منذ بداية كتابه إلى نهايته، وهو يؤكد استحالة معرفة الذات كما معرفة الآخرين في الواقع. «لا يمكننا أن نعرف ولا يمكن أن نُعرف»، يقول في مقال كتبه في شبابه حول بروست[4]. وبعد ثلاثة عقود، يعاود قول ذلك بـ **كيف هذا** (Comment c'est) برضى أولي: «يؤسفني أنه لا أحد هنا يعرف أحداً لا شخصياً ولا خلاف ذلك (...)، ويؤسفني أيضاً أنه ليس ثمة أحد هنا يعرف ذاته، إنه المكان لعدم المعرفة وهذا بلا شك ما يثمنه»[5]. من ناحية

---

(3) إن لغة بيكيت الفرنسية مشبعة بتعابير فرنسية وتعابير اصطلاحية، كما بالنسبة إلى الانكليزية المشبعة بتعابير انكليزية: كنا نقدر أن نستخدمها في التعليم لو لم يكن تعليم الأدب ممنوعاً فيها. أما بخصوص الازدواج اللغوي، انظر الدراسة الجميلة للخبير، انظر: M. Edwards, *Beckett ou le don des langues* (Montpellier: [s. n.], 1998).

(4) S. B., *Proust*, trad. Fournier (Paris: [s. n.], 1990), p. 78.

(5) S. B., *Comment c'est* (Paris: [s. n.], 1961), pp. 190-191.

أخرى من المعروف رفض بيكيت الحازم لكل أدب التعبير، والتسليم المتساهل للذاتية. تعود كلمة «الصغير» تلقائياً في هذا الصدد. ومالون وهو يقوم مثل الآخرين الكثيرين، ولمرات كثيرة، بجرد ممتلكاته، يجد «حُزمة صغيرة»: «سيكون هذا لغزاً صغيراً، خاصاً بي. ربما تكون مئة ألف روبية أو خصلة شعر» (MM, 41). ويقول اللامسمى: «روح صغيرة على الدوام» (1.31). أو في **كيف هذا:** «مُفكرة صغيرة باستثناء هذه الملاحظات الحميمة مفكرة صغيرة لي أنا هي فيض للروح من يوم ليوم»[6].

في **اللامسمى**، ثمة صفحات عديدة مكرسة للانفعال بشكل شديد السخرية («وكان ذلك كي أعرف ما هو الانفعال، إنه يدعى الانفعال، على ماذا يقدر الانفعال، معطيات بشروط ملائمة») حيث يتم تخيل مشاهد مفجعة (*Heart- Rending*) وقصص مثيرة تنتهي بمحاكاة صوتية وبغير المنطوق عندما لم يعد هناك شيء «لا شيء سوى الانفعال» (1, 202, 199. ويتم التساؤل فيها «أهذه هي عودة إلى العالم الأسطوري (The World of Fable)، والقصص؟» هذه الصفحات بمثابة سخرية للسرد التقليدي للحياة الإنسانية. فالمذهب النفسي ليس نقطة ضعف بيكيت.

وهي هوية الذات والوعي ذاتها التي تم طرحها للمناقشة في عمله وكذلك بشكل أعمق: «حسناً نعم! أسمع أنه يقال إنني أملك نوعاً من الوعي، ومع هذا نوعاً من الحساسية، شريطة ألا ينسى الخطيب شيئاً»[7]. يبدو إذاً أن بيكيت ينقطع عن المشروع الواسع الذي يسعى هذا الكتاب لوصفه والتفكير به وإن من غير الممكن ذكره هنا إلا من خلال هذه

---

(6) المصدر نفسه، ص 131.

(7) S. B., *Nouvelles et textes pour rien* (Paris: [s. n.], 1958), p. 147.

القطيعة ذاتها. غير أن هذا العرض يُفسر بشكل مستمر، في مواجهة (Auseinandersetzung) ضمن العمل ذاته، مع ما يؤسس اقتصاد أدب الذاتية، ويجعل حاضراً ما يطرحه بشكل مضاعف. ومفهوم الشخصية ذاته وحتى إمكانية التخيل وكما احتلال وعي الآخر، هي المسائل الأساسية للثلاثية وتأتي في الطليعة في **اللامسمى**.

أما الاعتراض الثاني فهو شكلي. يركز الكتاب الحاضر على المونولوج الداخلي ويضع جانباً السرد في صيغة المتكلم. لكن إذا كانت الثلاثية سلسلة من المونولوجات، فإنها مقدمة على أنها كتابات (كتابة بناء على طلب وكتابة مأجورة بالنسبة إلى مولي (M. 7)، و«تقرير» بالنسبة إلى موران (M. 142)) ومن غير الممكن أن توصف شكلياً على أنها مونولوجات داخلية[8]. يمكننا القول على أكثر تقدير إنها تتمسك بأصلها في المونولوج الداخلي كما يؤكد ذلك مالون: «هل قلت إنني لا أقول إلا جزءاً صغيراً من الأمور التي تمر برأسي؟ كان يجب علي أن أقولها. والأمر ليس سهلاً دائماً. آمل أن تكون هي الأكثر أهمية» (MM, 150, cf. 141 حول تسرب الأفكار). لكن مع **اللامسمى**، وحول هذه النقطة كما حول الكثير من النقاط الأخرى، تظهر عدم القدرة على البت. وفي الجزأين الأولين ومنذ الصفحة الأولى تصف بدقة شروط الكتابة وفي بعض الأحيان وسائلها المادية (مثل «رصاص قلم» مالون)[9]. ومن ناحية أخرى، تعلن **اللامسمى** وبعد عدة صفحات، المفارقة التالية:

---

(8) ضمن هذا المعنى انظر: Fletcher, *The Novels of S. Beckett*, p. 135, الذي يشدد بجدارة على واقع أن **مولي** لا يتبع «تيار الوعي»، أو موريس بلانشو الذي يقول بشكل أكثر غرابة أن **اللامسمى** لا تستخدم «الحاضر دون شكل للمونولوج الداخلي»، انظر: *Le livre à venir* (Paris: [s. n.], 1959), p. 259.

(9) MM, 136 180.
MM, 136, 180، وينقطع السرد عندما يضيع قلمه الرصاص، ص 88.

«ما العمل لأكتب ضمن هذه الظروف، عدم تأمل شيء من هذا الجنون المُر إلا المظهر اليدوي؟ لا أعرف، يمكنني أن أعرف ذلك، لكنني لن أعرفه، ليس في هذه المرة. هذا هو أنا الذي أكتب، أنا الذي لا أستطيع أن أرفع يدي عن ركبتي» (24.1).

– مفارقة أشارت إليها وشرحتها بشكل جيد د. كوهن (D. Cohn)[10]. لكن الكتابة بلا ريشة قلم ولا صوت هو التعريف ذاته الذي قدمه مالارميه (Mallarmé) في (أزمة الشعر)[11]، للفكر: «الفكر يعني الكتابة دون توابع ولا همس».

وبناء عليه، يجب أن نذهب أبعد من ذلك، وألا نتوقف عند الإشارات السردية وحدها. يوجد في الثلاثية العديد من العلامات الشكلية الشفهية. لنقتصر على بعض الأمثلة في **اللامسمى.** والأمر يتعلق هنا بالكلام. «يجب أن أتكلم، وليس لدي شيء أقوله، لا شيء سوى كلام الآخرين». (46.1) «من يمكنه أن يقول، ليسمعني (To Hear Me) أنني لم أرَ شيئاً على الإطلاق، ولم أسمع شيئاً سوى أصواتهم؟» (62.1) يرجع «الصوت المرئي» إلى **الكتاب المقدس** وإلى القديس أوغاستين»). و تعود دائماً كلمة «اسمع»: «اسمع اقتراحاً» (1، 45)، «اسمع، هذه هي فكرة، وكذلك واحدة» (47.1). والكلام يُعاد: «ما الذي كنت سأقوله؟ بئس الأمر، سأقول شيئاً آخر، كل هذا يتساوى» (47.1 واللغة الإنجليزية تحذف هذه الجمل)؛ « أين أنا من هذا؟ أه أجل، في ملاذ الواضح والبسيط» (1، 94، انظر 12). وثمة أحرف تعجب من جميع الأنواع («أه!»، «باه!»، «كفى!»). وحركة مناجاة الذات المنطوقة لا يمكن دحضها: «ألم يتغير شيء حقاً منذ أن كنت هنا؟ بصراحة، ويده

---

(10) D. Cohn, *La transparence intérieure* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), p. 203.

(11) S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, La Pléiade (Paris: éd. Mondor et Aubry, 1965), pp. 363-364.

على قلبه، انتظروا (*Wait a Second*)، على حدّ علمي، لا شيء» (13.1).
كل ذلك، ويمكننا أن نضاعف الأمثلة عن ذلك إلى ما لا نهاية، يتميز شكلياً عما يمكن اعتباره مخاطبة القارئ على هذا النحو[12].

وفي الواقع، لقد شدد الكثير من المفسرين بحق على البُعد الشفوي والشاعري لمؤلف بيكيت. يكتب ل. جانفييه (L. Janvier) في كتابه الجميل *Beckett par lui même* مستندا إلى إحدى كلماته في «الأصوات»: «... من الواضح للإذن والصوت اللتين تقدمان السمع والقول، إن هذا النثر والعمل بأكمله بالإنجليزية كما بالفرنسية، هو هذا الجسم الصائت الذي يشعر الكاتب أنه مسؤول عنه»[13]. ويتحدث ج. جوسيبوفيسي (G. Josipovici) في مقدمته عن الثلاثية، عن «الأدب الشفهي» وعن «ثمة فن يتطلب أن يكون منطوقاً من قبل القارئ»[14]. ونشعر في ترجمات بيكيت الذاتية بأهمية هذا العمل الإيقاعي والرنان، والشعري. علينا أن نتذكر أن وولف كانت تصف المونولوجات (الداخلية بالتأكيد) في **الأمواج** على أنها «مناجيات دراماتيكية». كتب بيكيت **بانتظار غودو** (*En attendant Godot*) في السنة ذاتها التي كتب فيها الثلاثية، وثمة ذهاب وإياب من المونولوج المكتوب إلى المونولوج الدراماتيكي، الذي هو في النهاية في تاريخ الأدب المصدر الأول ونموذجه.

---

(12) حول مخاطبة القارىء انظر الكتاب الهام لـ: B. Clément, *L'œuvre sans qualités, Rhétorique de S. B.* (Paris: [s. n.], 1994), pp. 151 sq., لكنه هو بذاته يتحدث عن «المسرحة» وعن «المشاهد النشيط». لكن مخاطبة مستمع ما ليست الشيء ذاته، وهي تسود في **اللامسمى**: لا تقاطعني، أنا أبذل قصارى جهدي.» (1.69) هي خير مثال عن ذلك.

(13) L. Janvier, *B. par lui-même* (Paris: [s. n.], 1969), p. 160, انظر الفصول الجميلة «التنفس» و«الصوت».

(14) Dans sa préface à: *Trilogy*, éd. Citée, p. XXXIV.

غير أن النقطة الأكثر حسماً هي أن المونولوج في **اللامسمى** يطرح نفسه بذاته على أنه أصل المونولوجات السابقة، على أنه لو هو مبتكرها وكاتبها. فالمونولوج النهائي إذن الذي يسترد في ذاته الحكايات السابقة كي يبعثرها ويهجرها. والأمر لا يتعلق كما عند بالزاك بـ «التجسيد الأخير لفوتران» لكن بالتجرد الأخير لهذه **أنا** التي تتكلم باستمرار، لأن لا اسم لها والتي تنكر الأسماء التي تختلقها والتي تطرح جذرياً مسألة المونولوج الداخلي. هل هذا المونولوج هو مونولوج، هل هو الصوت الوحيد الذي نطق بالأصوات الأخرى، أم إنني أنا ذاتي لست سوى أثر مَقمقة غامضة؟ وماذا يمكن أن تكون السريرة حيث كلام من لا يقدر على الكتابة ولا على الكلام (فهو صموت) يسمع ذاته بذاته؟ وتشير «متعال» في الفلسفة منذ كنت إلى ما يخص شروط إمكانية التجربة. وما يضفي على **اللامسمى** قوة وعظمة هي أنها تتعلق بتأمل متعال: ضمن أي شروط نقدر أن نقول إن الكلام يكون كلامنا الخاص؟ وضمن أي شروط يمكن أن يكون هناك عالم خال من الذاتية؟ ينقلب الكلام في صيغة المتكلم على من يؤسسه، على من بواسطته تتوارى أرضه المعتادة. لكن هذا التأمل يمكن أن يكون عملاً فلسفياً وليس رواية، إذا لم يتخذ شكل سرد: **فاللامسمى** هو سرد موضوعه البحث عن شروط إمكانية سرد بضمير المتكلم، والمونولوج الباحث عن المونولوج الذي يمكن أن يكون واحداً حقاً (فيما لو وجد واحد!). لكن بيكيت يعلق المبدأ الأرسطي (anagkè stènai) «يجب التوقف»، مبدأ يحظر الارتداد اللانهائي في البحث عن الأساس.

إن تأمل الذاتية يتخذ شكل تأمل الكلام والصوت وما يسمح باستخدامها، والضمائر والضمائر المتكلمة. ويعود الموضوع مراراً: «ثم كفى من ضمير المتكلم هذه المومس، هذا كثير جداً في النهاية، فالأمر لا يتعلق به، سأجلب لنفسي المشاكل. والأمر لا يتعلق أيضاً بماهود، ليس بعد، ولا حتى بفورم. باه، لا يهم الضمير، شريطة ألا نكون مخدوعين.

اتخذت العادة (sic). سوف نرى لاحقاً» (1.93–94)[15]. فإذا كانت «المومس» هي التي تبيع نفسها للجميع دون أن ننتمي إلى أحد، وضمير المتكلم هو إحدى المومسات، بما أنه يستخدمه كل شخص للحديث عن ذاته جاعلاً من نفسه لا بديل له. والترجمة الإنجليزية مختلفة تماماً، إنه «لعين» (Cursed) ضمير المتكلم، يتبعه تعابير اصطلاحية: «it is Really too Red a Herrin» «إنها حقاً حمراء جداً هذه الرَنكة» (بدلاً كفى في النهاية»). هذه الرَنكة الحمراء لأنها مدخنة، والتي تُستخدم لتدريب كلاب الصيد، تشير إلى واقع صرف الانتباه عما كنا مشغولين بقوله وذلك بإثارة موضوع مثير آخر. هذه حيلة، إن قول أنا يؤدي إلى أثر زائف جدير بالملاحظة (وحاسم بالنسبة إلى هذا الكتاب). تُرجمت بـ I ll Get Out of my Depth، احترت في أمري، أي الخروج من مجال الاختصاصات. وهنا أيضاً تكمن مسألة الكتاب برمته.

ثمة مرجع آخر هام عن الضمير موجود بعد ذلك، حيث يستعيد بيكيت ضمن معنى مختلف تماماً سؤالاً شهيراً لأفلوطين: «من، نحن؟ (*Who, we?*) لا تتكلموا جميعاً في الوقت ذاته، فذلك لا يجدي نفعاً بشيء على الإطلاق. كل شيء سيُحل بعد ذلك في الأمسية، لن يكون هناك أحد، وسوف يحط الصمت رحاله من جديد. لا حاجة إلى المشاجرة من هنا إلى هناك حول الضمائر والأجزاء الأخرى من الكلام الكاذب». (1.23) هذه المراجع إلى الضمائر هي دائماً مسائل حرجة،

---

(15) تُرجم التعبير الاعتيادي باللغة الإنجليزية بـ *Matter of Habit*، أي مسألة عادة، وتساءلت فيما لو كانت الترجمة في الفرنسية بـ «le pris est pli» بدلاً من «pli est pris» ومعناه اتخذت العادة، زلة لسان للصوت السردي لا بل خطأ مطبعياً. والسيدة إديث فورنييه (Edith Fournier) التي أشكرها بحرارة عن رغبتها بإعادة قراءة هذا الفصل وقد جعلتني أستفيد من ملاحظاتها اللغوية الثمينة، واقتنعتني بخطئي وهي ترى في هذا القلب طريقة للتنويه بمعنى التعبير القريب مما يدعوه الانكليز بالتلعثم (Spoonerism)، التحول الإرادي والدلالي لتعبير شائع.

تُشرك حتى وضع السرد ذاته والصوت الذي قد يُعزى إليه أو يُنسب له. وفي النهاية من خلال ذكر «الاعتراف» وهذه «الخطيئة» (*sin* وباللغة الفرنسية «الخطأ») الذي لا نعرف لماذا تسود، وممن هي، وقد اقترفت نحواً من: «ثمة شخص يقول أنتم (you)، وهذا خطأ الضمائر، لا يوجد اسم بالنسبة إلي، كل شيء يأتي من هناك، يُقال إن هذا، هو نوع من الضمير، إنه ليس هذا على الإطلاق، وإنني لست هذا على الإطلاق، فلندع كل هذا» (1.195). نحن في قلب موضوع الكتاب ذاته. فيما يتعلق بالكلام، وكوننا لا يمكن تسميتنا ليس لدينا اسم، فهذا في النهاية ليس خطيراً جداً: طالما أقدر أن أقول أنا، فكل شيء على ما يرام، ويكون الكلام قد وقع. من أجل ذلك «ليس هناك ضمير بالنسبة إلي» هو منطق مخيف، مرفوض ذاتياً ودوار من القلق. هناك حيث الكلام قد يصبح خاضعاً للحظر، هذا إذا لم نكن حتى «قابلين لأن نكون ضمائر»، إذا كنا نستطيع المخاطرة بهذه الكلمة. وإذا كانت «أنا» ليست سوى «هو»، وإذا كنت قد تكلمت من خلال شخص آخر، أو من خلال «هذا»، بدلاً من أن أتكلم أنا ذاتي، على الرغم من أنه يجب عليّ القيام بهذا؟ إنه السؤال المركزي لغياب المركز.

فيما يتعلق بالعلاقة بين الاسم والضمير، ثمة قصة جميلة حسيدية[16] لمارتن بوبر (Martin Buber) تظهر الهاوية الميتافيزيقية التي تنفتح في أفعالنا الأبسط والأكثر تفاهة في الظاهر، والتي ترتكز إلى قول «أنا» أو «هذا أنا». ثمة زائر، صديق الحاخام آرون دو كارلين يأتي بغتة في الليل إلى دار هذا الأخير، حين رأى أنه لا يزال هناك ضوء. يرد على السؤال «من هناك؟» بـ: «أنا»، ولم يفتح آرون الباب، بالرغم من أن الآخر يتابع قرع الباب. وفي النهاية، نادى آرون باسمه، الذي أجابه: «من هو ذاك

(16) حركة يهودية نشأت في القرن السابع عشر في أوروبا الشرقية نادت بالرجوع إلى بساطة الإيمان وروحية التجرد التي بها المؤمنون الأوائل (المترجمة).

الذي تجرأ على تسمية نفسه «أنا»، وهذه التسمية لا تلائم سوى الله وحده؟» ويذهب الزائر دون أن يدخل[17]. إن عبارة (egô eimi) «أنا هو» في **إنجيل** يوحنا هي توكيد من المسيح على ألوهيته، وفُهمت على هذا النحو من قبل مستمعيه. لا يوجد اسم علم لله، لكن الضمير الشخصي لإطلاقيته. وأنا الوحيدة غير المشروطة هي «أنا الله». أن نقول اسمنا، معناه أننا لسنا سوى واحدٍ من الناس من بين الآخرين، آتين من ناس آخرين، ومدعوين من قبلهم وفقاً لأعراف التسمية التي تحدد موقعي ضمن مجتمع محدد. وأن أقول أنا جاعلاً من نفسي ولو للحظة، مصدر الكلام والمعنى، هذا يعني أن أطلق نفسي وأطرح نفسي على أنني مركز: تتضح الـ أنا من خلال فعلها ذاته، لسنا بحاجة لمعرفة اسم من يتكلم كي يكون لذلك معنى. لكن من أين يأتي هذا الوضوح وهذه المركزية؟ هذا هو السؤال المركزي أو الشك المركزي لـ **للامسمى.**

والهوية التي ترتكز عليها حركة الكلام ربما ليست سوى وهم، وربما أنني لست سوى «حلم ظل»، حسب كلمة بيندار (Pindare)، أو دمية مُقامق، التي تبدو أن لها صوتاً خاصاً بها . «أنا. من هذا؟» (I who might that be?)، «الذي ممكن أن يكون؟» (1.83). «هل يعتقدوني أعتقد أنني أنا الذي أتكلم؟ هذا هو منهم أيضاً. كي يجعلوني أعتقد أنني أملك أنا خاصة بي (an ego all my own) وأنني أقدر أن أتكلم عنها، كما يتكلمون عما هو خاص بهم»(1.98) يقول ج. فليتشر (J. Fletcher) إن الموضوع الرئيس لروايتي **مالون يموت** و**اللامسمى** «هو البحث في ضمير المتكلم أنا»[18] والبحث عن الذات يصبح البحث عن الخلاص. لكنه بحث غامض في الأساس، حيث حركة الكلام تبحث عن محوها

---

(17) M. Buber, *Tales of the Hasidim, Early Masters* (New York: [n. pb.], 1973), pp. 199-200.

(18) Fletcher, Ibid., p. 168.

الخاص، وعن الصمت في النهاية، حيث البحث عن الذات هو كما بالنسبة إلى مالون، البحث عن الموت حيث نوفي أخيراً بالدين كوننا وُلدنا، وحيث الذات التي تم الوصول إليها في النهاية، فيما لو كان ذلك ممكناً، قد تكون الذات التي يمكن التخلص منها. وكما الصوفي الذي يصلي إلى الله كي يخلصه من الله، فإن البطل الأساسي لرواية بيكيت (والذي قد لا يكون سوى شخصية بدور ثان أو دور ثالث...) يريد الذات التي ستخلصه من الذات ومن الإرادة. وفي **مولي** ثمة بحثان يتطابقان: كان مولي يبحث عن أمه وكان موران يبحث عن مولي وكان مسافراً ومعرضاً نفسه لمغامرات مختلفة تهكمية. مع الجزئيين التاليين، يصبح السفر سفراً في مكانه، حركة داخلية بحتة وصوتية في الساكن، ولا حتى «رحلة حول غرفتي» لـ إ. دو ميتر (X. de Maistre) لكن رحلة داخل الجمجمة، إذ إنه كما تقول **اللامسمى**: «لن نقع ثانية في نوع من روايات التشرد» (1، 176)، هذا ما يطمح إليه جيداً مولي.

هذا البحث عن الذات، عن صوت للذات وتاريخ للذات وعن الهوية، هو الخيط الناظم بين الأحداث في اللامسمى، حتى فيما لو يظهر كأنه شبه مستحيل. أن أعالج بعمق قصة أخرى «كنت آمل أن تكون قصتي، قريبة من **قصتي ودربي** (*The Road to Mine*)، لم أفكر بهذا على الإطلاق» (1، 42). وبعد ذلك:

«هذا سيسمح لي أن أفكر بشيء آخر وفي المقام الأول بوسيلة أنضم بها إلى ذاتي (*To get Back to me*)، هناك حيث أنتظر ذاتي، على الرغم من أنه ليست لدي رغبة في ذلك على الإطلاق، لكنها فرصتي الوحيدة، على الأقل أعتقد ذلك، فرصتي الوحيدة لأن أصمت، ولأن أتكلم قليلاً في النهاية دون أن أكذب، إذا كان هذا ما يرغبون به، كي لا تكون هناك حاجة للكلام على الإطلاق» (1.58).

درب نحو الذات، ليس نحو الذات (1.99)، باحثاً حتى فوق أرض

الآخرين عن «آثار لي» (1.63) – على أمل مبهم أن «تضنيني الحقيقية حولي أخيراً بصبة واحدة» (1.104) (تشرح الإنجليزية بصورة مختلفة الصورة المشار إليها بالفرنسية بـ «صبة» كأنها حُممة، إنه في الواقع فوران لاهب (scalding) سالخ). بعيدة عن أي علم نفس، إنها حقيقة جديرة بأوديب: إن اكتشاف الحقيقة حول الذات هي كارثة، لكن بالنسبة إلى بيكيت، يُفكر بالكارثة على أنها جاءت في وقتها ولا سيما أنها كارثية. بعيداً عن ذاتي ومنفياً من ذاتي وسجيناً، «أنتظر ذاتي» (1.128): هذه هي نظرة عامة في اللاهوت، وسمة بحث عن الحقيقة. لكن ينبغي هنا توخي الحذر بشكل خاص وعدم نسيان الطابع المتعالي لهذا العمل، من خلال تشريبه إنسانوية عذبة ومن المؤكد أنه لا شيء يسمح بإسنادها إلى بيكيت.

في الواقع، لا يشكل هذا البحث عن الذات الذي يجتاز اللامسمى حلاً للمشكلة ومنفذاً للصعوبة: فهو بذاته المشكلة والصعوبة. في ظل أي شروط هو ممكن، وإلى ماذا يشير بالضبط؟ يشكل ذكر البحث مكاناً لطرح هذا السؤال وبنائه. فهو لم يعد لينوح كمراهق على واقع أن اللغة لكونها جماعية واجتماعية، فهي تشكل مستودعاً «قد يكون من المستحيل فيه إخضاع التعبير الحقيقي عن الفرد»[19]. إذ إن ما يصف بيكيت هذا الأخير: «لن يبقى قريباً شيئاً من أكاذيبهم (في الإنجليزية الأكاذيب التي أشبعوني بها). فأنا إذن الذي سيتقيأ أخيراً، بجشاء رنان وعديم الرائحة بسبب الجوع، منتهياً بغيبوبة، غيبوبة طويلة ولذيذة». (1.63). هل الإنسانوية ستتكفل بالتنظيف؟ ثمة تفسير آخر لا يمكن الدفاع عنه وفوضوي (البناء على يونغ (Jung) هو البناء على رمال

---

(19) F. Saint-Martin, *S. B. et l'univers de la fiction* (Montréal: [s. n.], 1976), p. 181,
التي ترى بذاتها بعد ذلك الطابع الإشكالي لهذا الكلام.

متحركة)، يرى في الثلاثية نقداً للديكارتية (المفهومة على أنها مرادف للحداثة وانفصال بين الأنا والعالم) للدفاع عن أنا الذعر، المبنية ضمن كل شيء، «أنا كبيرة» تعاكس «أنا صغيرة»؛ وسوف تكون النتيجة الإيجابية للثلاثية، والباب الأخير هو: «عندما نهجر الأنا الصغيرة، فإن الباب يُفتح للأنا الكبيرة»[20] أه، حسناً؟ يجب أن نكون حقاً في ضيق كي نكتب أشياء كهذه وأن ننسبها إلى بيكيت.

غير أن هذه التأملات المتعالية ليست عملا فلسفياً ولا تريد أن تكونه: إنها سرد، عنوانه «رواية»، مفكراً حول شروط إمكانية السرد أو الرواية. من المؤكد أنه ليس الأول ولا الأخير لكونه على هذا النحو، لكن صفاءه المنهجي استثنائي. كي يكون هناك سرد، فذلك يتطلب شيئاً آخر غير هذه المسائل ذاتها، مكاناً حيث تقدر أن تنتشر وتتحرك ومبدأ تقدم، وموضوعاتية (بلاغة كما بيّن ذلك جيداً برونو كليمان). في الثلاثية، توجد حركة تلطيف وإفقار وحرمان وتجرُّد وضعت من خلالها على التوالي خارج الرهان احتمالات كانت معطاة في البداية وأُخذ عليها طابع العجز. لدينا انعكاس (بشكل يلفت الانتباه أكثر من الأصلي) للنهج الذي اتبعه كونديالك (Condillac) في (Traité des sensations): هذا الأخير وكما نعلم، وضمن تجربة الفكر، قد ركب تمثالاً، مكوناً هكذا كجسد إنسان، ووهبه حساً بشكل تدريجي، ثم حساً آخر (واضعاً إياها بشكل منفرد ثم ضمن لعبتهم المشتركة، بدءاً بحاسة الشم). كان يكمل نفسه وينهيها بالتدريج، إلى أن أصبح رجلاً كاملاً. من الواضح أنه كانت النقطة العمياء (أو القنبلة الموقوتة) هي مسألة اللغة: فتمثاله الوحيد بلا كلام خارجي ولا داخلي. ويتملص كونديالك من الجواب العبثي أننا لا نتعلم الكلام سوى لأننا سبق وأصدرنا أحكاماً في حين أن الطفل «لا

---

(20) P. Davies, chap. III *Cambridge Companion to S. B.*, 1994, pp. 43-66, سنرى لاحقاً الصفحة الوحيدة التي تقدر أن تذهب ضمن هذا المعنى.

يقول إلا ما كان يقوم به من قبل من دون أن يقدر على أن يقوله»[21].

وعند بيكيت، نغيّر أولاً المكان، ثم نواجه صعوبات وأخيراً لا نعود قادرين على الحركة على الإطلاق، ويفقد الجسد على التوالي استخدام هذا أو ذاك العضو إلى أن يصبح حتى امتلاكنا لجسد[22] على الدوام إشكالياً، لم نعد موجودين في العالم، فليس هناك أشياء ولا ناس: لا يبقى سوى الصوت والكلمات، والاعتقاد غير المؤكد والمضطرب، والذي على الرغم من كل شيء وعلى الرغم من اختفاء كل شيء، أنا أتكلم. «كل شيء يعود إلى مسألة كلام، يجب عدم نسيان ذلك، لم أنسَ ذلك». (1.18)، وبعد ذلك» «إنها ليست مسألة كلمات وأصوات، يجب عدم نسيان ذلك، يجب محاولة عدم نسيان ذلك كلياً، فالأمر يتعلق بشيء يجب قوله، من قبلهم ومن قبلي، هذا ليس واضحاً (...).» (1.162) فلم يبق شيء غير الكلام، ضمن عدم يقين المتكلم أو المتكلمين – الحركة المستمرة للساكن[23]. منهج التلطيف والتعليق هذا يجد في نهاية تعليقه الحكم[24] (épokhé) الفعلي، ليس الأنا المتعالية الهوسرلية[25]، أصل المعنى، لكن ضمير شخصي بدون اسم، وربما لا يتطابق معه أي اسم، وقد لا يكون سوى تصلب وانسداد مؤقت لتدفق الكلام لشخص غير مسمى.

---

(21) Condillac, *Traité des sensations,* IV, *Oeuvres philosophiques* (Paris: éd. Leroy, 1947), t. I, p. 298.

(22) Fletcher, Ibid., p. 183.

(23) E. P. Levy, *B and the Voice of Species* (Dublin: [n. pb.], 1980), p. 66, et G. Adelman, *Naming Beckett's Unnamable* (Lewisburg: [n. pb.], 2004), pp. 70-73.

(24) كلمة يونانية تعني «التوقف، والانقطاع والتعليق» وفي الفلسفة تعني تعليق الحكم وهي عملية معرفية يعلق فيها الشخص الأحكام خصوصاً تلك التي تتعلق بالاستنتاجات العقلية أو الأخلاقية، فهو يعني انتظار جميع الحقائق قبل اتخاذ القرار على عكس الحكم السابق لأوانه (المترجمة).

(25) نسبة إلى الفيلسوف الألماني هورسل مؤسس الظاهراتية (المترجمة).

يترافق هذا المنهج مع غنوصية، أكثر مانوية منها شوبنهاورية، تخترق عمل بيكيت برمته. هذه الغنوصية تجعل من الوجود المحدود والجسدي مع ولادته المؤسسة لتاريخ فريد، الجريمة الأصلية للإنسان، حيث كل ما يحدث لنا ليس سوى عقاب على هذه الجريمة وفي أفضل الأحوال، تكفير عنها. وتشاؤمية بعض الكلام اليوناني القديم، والذي وفقاً له، كان من الأفضل ألا نكون قد وُلدنا، والتي ألف منها شوبنهاور (Schopenhauer) مختارات مع تهليل[26]، يستبدلها بيكيت بجملة كالديرون في **الحياة حلم** (*La vie est un songe*) التي كانت تتعقب بيكيت[27] (والتي كان قد استشهد بها سابقاً شوبنهاور) «pues el delito mayor / del hombre es haber nacido» «خطيئة أننا وُلدنا» يقول في كتابه عن بروست[28]. أن نولد أو لا نولد يصبح السؤال، إذ إنه ضمن هذه الرؤية قد يكون من الجيد مقاومة الولادة أو التولد الجديد. ومن هنا الذكر المتكرر لمكان بالمعنى الميتافيزيقي بدقة حيث سيكون ظلالاً للأموات وللذين لم يولدوا بعد. في تعويذة رهيبة للولادة، يُتخيل صوت **اللامسمى** بأنه «نطفة تموت من البرد، داخل أغطية السرير (...)، قد أكون نطفةً جفت داخل أغطية سرير صبي»[29] (1.54). وتثير النصوص لسبب تافه «أشباح» هؤلاء الموتى، وهؤلاء الأحياء وهؤلاء الذين لم يولدوا

---

(26) *Le monde comme volonté et comme représentation*, نهاية الفصل 46 لملاحق. لم يتكلم **الكتاب المقدس** عن ذلك إلا عن يهوذا (Mt, 26, 24)، لكن أيوب (3.3) يبدأ بلعن يوم ولادته.

(27) (*La Vida es sueňo*, v.111-112)، المكرر في أشكال عديدة في مونولوج Sigismond).

(28) S. B. Proust, p. 79. L'éd. Fr وفيه خطأ مطبعي debito (دين) بدلاً من delito (جُنحة). حول العمق انظر: 1، 39 والتفسير المطول لـ *MM*, 123.

(29) G. Adelman, Ibid., pp. 42-43: سوف تكون (في **اللامسمى**) داخل غرفة انتظار الولادة، ونحن نقاوم العودة إلى العالم (انظر ص 49). انظر أيضاً: *M.M.*, 94: «إنني جنين عجوز». ثمة إشارات قد قدمت بالتأكيد، وهذه الاحتمالية «الميتافيزيقية» حاضرة: لكن هل نقدر أن نثبتها بطريقة إيجابية؟ أليس هذا يفقد غموض السرد؟

بعد (...). هذه هي التي تهمس باسمي، والتي تحدثني عن ذاتي وتتكلم عن ثمة أنا، والتي ستحدث الآخرين عنها والذين لن يصدقوها أو الذين سيصدقونها»[30]. نحن الأقرب إلى وضع **اللامسمى.** لكن الحال كان هكذا بالفعل في الرواية الأولى لبيكيت **حلم جميل لنساء عاديات** (*Dream of Fair to Middling Women*) حيث يُقرأ: «جفون الروح التي كانت فريسة ألم حاد تتطبق، وفجأة تتشكل الظلمات في الروح. وذلك ليس رُقاداً، ليس بعد، ولا حتى حلماً، بعَرقه وهلعه، لكنها ظلمة يقظة، تفوق العقل، مسكونه بملائكة رمادية؛ لم يبق شيء منها إذا لم يكن ظل القبر أو ثدي الأم، حيث من المناسب أن تأتي في جوارها أرواح موتاها والذين لم يولدوا بعد»[31]. ثمة شيء من **اللامسمى** موجود من قبل في هذه الصفحة للعام 1932.

أياً تكن درجة تأييد بيكيت على وجه الدقة لهذه الغنوصية المأساوية والشنيعة أو تعاطفه الخيالي معها، والتي تستعيد كُره المانوية للحياة الجسدية وانتقالها (في الحقبة ذاتها للارتفاع السكاني لما بعد الحرب العالمية)، فهي تقدم على كل حال دراماتيكية وموضوعاتية للـتأمل المتعالي للثلاثية. إذ إن جحيم الحيوات المجسدة والمحددة (كما بالنسبة إلى شوبنهاور، هي الحياة الدنيوية التي تشكل الجحيم الحقيقي)، إنها كذلك «جحيم القصص» هذا (This Hell of Stories) (155.1) للأدب. هل ستصبح أنا غير المؤكدة لحركة الصوت شخصاً ما؟ هل ستصنع من نفسها شخصية[32] وهل ستتخذ شكل قصة مع بداية ونهاية ولقاءات وأحداث؟ هل هذه القصص التي تخترعها وهذه البدائل

---

(30) *Nouvelles et textes pour rien*, pp. 150-151.

(31) S. B., *Dream of Fair to middling Women* (New York: Ed. O'Brien et Fournier, 1992), p. 44.

(32) انظر إلى الملاحظات الممتازة لـ: B. Clément, op. laud., pp. 75 sq حول الشخصية.

التي هي شخصيات الثلاثية سيكونون درباً أم فخاً؟ الولادة بالنسبة إلى هذا الكائن من الكلمات والأصوات، قد تصبح موضوع قصة: فهو يقاوم هذا «التجسيد» في شخصية مثل غنوصية الثلاثية التي تقول يجب مقاومة الولادة الجسدية. وذلك يتطلب أكبر قدر من الانتباه.

يُضاف إلى هذا البُعد المتعالي وهذه الموضوعاتية الغنوصية حركة الكلام المستمرة: هذه الحركة وقد اقتلعت من العالم ومن أي وضع محدد فيه، ليست سوى حركة داخلية تصنع من **اللامسمى** رواية وعي بحتة بأسلوب المونولوج، ووعي يُعرّي لم يعد وعياً فريداً وغير محدد، لكن شكلاً صافياً من السرد. هذه الحركة ذات بعدين، وبُعدها الثاني أشير إليه بشكل ضئيل جداً من قبل المفسرين، في حين أن الأول قد أثار فيضاً من التعليقات من جميع الأنواع: فهناك الحركة المتواصلة للاستفهام والفرضيات والتكذيبات، وهذا الارتداد الدائم للكلام حوله، مواصلاً الرجوع عن قوله بلا نهاية، متعززاً بسلبيته، لكن هناك أيضاً حركة الانفعالات، انفعالات عديدة ومتغيرة باستمرار. أنا التي تتكلم ليست محايدة انفعالياً: من المؤكد أن انفعالاتها متبدلة وعابرة، وتتقلب من اليأس إلى السكينة ومن الخوف إلى عدم المبالاة ومن الشَجن إلى الاشمئزاز ومن التعليق إلى الضجر، لكنها تشكل لحظة أساسية في العمل، وما يجعله مقروءاً أيضاً، مقدمةً كمالاً حدسياً لهذا الجوّ النادر ولممارسة عدم اليقين هذه. إذ إن كل شيء كما في الحلم، فالضيق والبهجة اللتان أشعر بهما قد شُعر بهما جيداً ولو أن موضوعهما قد يكون وهمياً، أنا لهذا الصوت تخاف وتأمل وتنتظر... هذا الصوت يُمحى من نطقه وأحلامه وخيالاته وبناه.

وهو يملك أيضاً ذاكرة؛ فأطلنتس الثقافة والمعرفة الإنسانية قد غرقت في الثلاثية، لكن على خلاف أطلنتس الأسطورة، فقد صعد منها

حطام عائم، بطريقة عشوائية ومثيرة للدهشة، تصنع أيضاً غرابة بيكيت[33].

من ديكارت إلى كنت مروراً بسبينوزا، دون أن ننسى الفلسفات القديمة، كثيرون هم النقاد المفكرون الذين ذُكروا أو استشهد بهم في نثر بيكيت. وبما أن الأمر يتعلق بفلسفات مختلفة لا بل متعارضة، فإن أياً منها لا يمكن أن يكون نقطة ارتكاز ولا «مفتاح» لاستخلاص أطروحة قد تكون أطروحة الحكاية كلها. لكن، بما أننا لا ندين إلا الأغنياء والأفكار المستشهد بها بوضوح من قبل بيكيت أو تلك الأفكار التي نعرفها من خلال مترجميها الذين يعرونها، فإن المفسرين قد أضافوا إليها أفكاراً كثيرة غيرها، غير مرجحة أو منقولة: سيُسمح للشخص المختص بآباء الكنيسة والذي هو أنا، أن أنكر رسمياً وبشكل قاطع، أن القديس جان كليماك، الذي سبق وأن درّسته، يلقي أقل ضوء على ثلاثية بيكيت[34]، حتى فيما لو كان فيها على وجه التأكيد بعدٌ زهدي. هذه الإشارات أو الغمزات الموروثة عن جويس، هي قطع من لعبة تركيب الصور، والصورة المجملة قد اختفت دون عودة، تستخدم بطريقة لا ترد، عدداً وافراً من التفسيرات الفلسفية المتناقضة، مضيفة بذلك الفرضيات الغريبة للشارحين إلى فرضيات الغريبة لـ أنا التي تتكلم.

فلنأت إلى صلب الموضوع؛ إن ضمير المتكلم أنا غير المؤكد والذي يتكلم في **اللامسمى** يصف نفسه بنفسه، بنبرة هذيانية على أنه ضحية استلاب عميق ومتعدد. فهو لا يتكلم سوى بكلمات ليست له، ولا

---

(33) وفي اللحظة ذاتها: Saul Bellow, dans: *Les aventures d'Augie March* (1953),

أضفى على شخصيته، مع الأُثر ذاته، ذات البيئة المتواضعة تماماً مثل تكوينها، معرفة لاهوتية وفلسفية رائعة.

(34) D. H. Hessla, *The Shape of Chaos: An interpretation of the Art of S. B.* (Minneapolis: [n. pb.], 1973) (2e éd.), pp. 121-122,

فضلاً عن ذلك إنه كتاب جيد.

يعرف شيئاً إلا من خلال ما يُقال، ولم يسع لمعرفة ذاته وإدراكها إلا من خلال ابتكار شخصيات وقصص من الممكن أن تكون قد احتلت مكانه وشكلت عقبة أمامه، وهو يتساءل حول كيان وعيه الذي من الممكن ألا يكون لديه أي تماسك ولا ثخانة، ولا يشكل سوى عبور ومرور. لنتطرق على التوالي إلى هذه المواضيع التي يحدثنا عنها المونولوج. وبداية عن أن الكلمات ليست على الإطلاق كلماتي، ولا أنا أصلها. «يجب عليّ أن أتكلم ولا يوجد لدي شيء أقوله، لا شيء سوى كلمات الآخرين». (1.46) إن الطابع الاجتماعي للغة يوصف على أنه منتج لمصالحة، وأنه تواطؤ واندماج الأنا مع الآخرين رغماً عني:

«آه لقد أساؤوا معاملتي كثيراً، لكنهم لم يتغلبوا علي، ليس تماماً، ليس بعد (في اللغة الإنجليزية: Still I'm Not Their Creature، ما زلت لست مخلوقهم). أن أشهد لهم، إلى أن أنفجر، كما لو كنا نقدر أن ننفجر من تلك اللعبة، هذا ما يريدونه (وفي الإنجليزية: ما تعاهدوا عليه). ألا أقدر أن أفتح فمي دون أن أناديهم، بصفة كأننا من سلالة واحدة، هذا ما يعتقدون أنهم قد حولوني إليه. وألصقوا لغة بي وهم يتخيلون أنني لن أقدر أبداً على استخدامها دون أن أعترف بقبيلتهم (وبالإنجليزية: Branded as Belonging to their Breed متسماً كأنني أنتمي إلى عرقهم، كحيوان في قطيع)، خدعة جميلة. سوف أتدبر هراءهم» (1,63)[35].

أو كذلك في الصفحة التالية: «لقد نفخوني بأصواتهم مثل بالون،

---

(35) يقول: Levy, *B and the Voice of Species*, p. 59,
بصددهم: هذا الضمير يظهر طوال العمل وهناك حيث لا يكون العائد إليه واضحاً، إنها دائماً الكلمات. يبدو لي أن هذه القاعدة من خلال «دائماً» التابعة لها، هي شديدة البساطة، وهي تضعف القلق. كلمات أو أصوات (انظر، 1، 62)؟ أصوات ضمن صوت شهير وغامض (هل الأستاذ هو فريد من نوعه؟ 1، 42–43).

وقد أفرغت ذاتي، إنهم هم الذين لا أزال أسمعهم» (1.64). في مكان آخر، وبخصوص كلمة، التي هي مثل أي كلمة، هي «كلمة لهم»: هم يسعون إلى أن يجعلوني اعتقد أنه «صوتي لي، يقول كلمات لي» -1.80) (81. الموضوع متكرر للغاية.

والأمر يتعلق كما في الكثير من الأماكن الأخرى[36]، بـ *Umwer-tung* بقلب القيم: والوصف الذي يقدمه بيكيت هو في غاية الدقة، وهو يتوافق تماماً مع ظاهراتية اللغة الحديثة لعمله، لكن معناه ينقلب كلياً. فليس هناك ولا يمكن أن يكون هناك لغة فردية (Idiolecte)، للغة قد لا تكون سوى لغتي. لدي أدائي وطريقتي في صياغة الجمل وأسلوبي لكن ليس لغتي الخاصة بي. في الواقع يشير الكلام إلى الانتماء إلى الإنسانية، وإلى مجتمع لغوي محدد وتاريخي. واعتماد كلامي على لغة هو في الاستخدام الفريد الذي أقوم به. وحتى شبه اللغة الفردية لاستيقاظ فينغانز وايك (Finnegan's Wake) فهي مصنوعة من دمج بين لغات وكلمات موجودة. وكما كان باختين[37] يقول، الكلمات مسكونة ومحتلة من قبل. وأقدر أن أمحي آثار المستأجرين القدامى. أو كما كان يشير إلى ذلك ميرلو بونتي (Merleau-Ponty): «وهكذا تجد الأمور نفسها مقولة وتجد نفسها مفكراً بها من خلال كلام ومن خلال فكر لا نتملكهما وهما يتملكاننا (...) جميع هؤلاء الذين أحببناهم وكرهناهم، الذين نعرفهم أو فقط الذين قابلناهم، يتكلمون من خلال صوتنا»[38]. وكي أستعير كلمة من بيكيت الشاب، فثمة «حوار متعدد» في المونولوج الداخلي

---

(36) Adelman, Ibid., p. 76، حول قلب الحياة والموت: الخوف من الولادة يحل محل الخوف من الموت.

(37) حول هذا الموضوع انظر كتابي: *Répondre* (Paris: [s. n.], 2007), pp. 33-34, حول المسكن الشاغر من قبل انظر 1، 190.

(38) M. Merleau-Ponty, *Signes* (Paris: [s. n.], 1960), p. 27.

ذاته[39]. وللرجوع إلى الأعلى، ما كان بالنسبة إلى مالارميه حلم الهدف الأسمى يصبح في **اللامسمى** كابوساً مرعباً: «يتضمن العمل الصرف اختفاء طريقة إلقاء الشاعر التي تعطي المبادرة للكلمة»، التي تحل محل «التوجيه الشخصي الحماسي للجملة»[40]. بمجرد أن نتكلم، وإن كان في نفسنا ولأنفسنا، نكون مسكونين: «هل علي أن افترض أنني مسكون» (Inhabited) (1.193 قبل تقعير مدوخ). لكن هذه الغيرية التي ليس لها حدود الموجودة في عمقي، والتي تجعلني أنا، قد تتأثر بقيمة إيجابية، من قبل الطابع الجوقي التي تقدمه لكل تلفظ، وإن كان حميمياً أو سلبياً كما في **اللامسمى**: ويبقى الوصف مع ذلك ثابتاً. يضم **اللامسمى** بعض القلق الستاندالي لـ«الحبس»: «فكلمة ما أو جسد ما أو ظرف اجتماعي ما هي سجون، لكن أبوابها ليست محكمة الإقفال لدرجة أننا لا نقدر أن نحلم بالهرب»، يقول ج. ستاروبينسكي (J. Starobinski) عن ستاندال[41]. هل هذا الحلم ليس سوى حلم؟ هذا هو رهان العمل: «ستكون الزنزانة، إنها الزنزانة، هذه كانت الزنزانة على الدوام» (1.137)[42].

لننتقل إلى النقطة الثانية، بُعدُ ما يُقال، مسألة أصل معرفته، أياً كانت هشاشة هذه المعرفة، مطروحة من قبل ضمير المتكلم أنا في **اللامسمى** منذ البداية (1.17.19). كل ما يعرفه عن العالم وعن الإنسان وعن البشر،

(39) B., *Dream of Fair to Middling Women*, p. 45,
في صفحة هامة حول المونولوج الداخلي.

(40) Mallarmé, Ibid., p. 366.

(41) J. Starobinski, *L'œil vivant* (Paris: [s. n.], 1961), p. 199, and M. Crouzet, *Stendhal et le langage* (Paris: [s. n.], 1988), pp. 99-101, pp. 135, p. 165.

(42) هل كان المفكر الفرنسي الشهير الذي كان يعلن أن اللغة هي «فاشية» يمكن أن يجهل أن هذه الأطروحات العبثية (والتي كان يجب عليها بالأحرى أن تدعوه ليصمت) التي جددها مار (Marr)، كانت قد دحضت بشكل حاسم من قبل الأب الصغير للشعوب، ستالين، في القرار الحكيم الوحيد الذي أخذه في حياته؟

والنور، إلخ.. قد «روي» له من قبل «مفوضيه» حتى فيما لو بقيت غامضة طبيعة التواصل التي كان يقدر أن يقيمه معهم. كل ما يعرفه يأتي إذن مما يُقال. وبعد عدة صفحات، وفي قلب كامل، يقول إن كل هذا كان مبتكراً من قبله، «دون مساعدة أحد، بما أنه لا يوجد أحد» (1.29). نعود بعد ذلك إلى ما يُقال: «كل ما أتكلم عنه، مع ما أقصده، فمنهم أخذته» (1.62). هذه الذبذبة تذهب بين معنيين للتعبير «سمع نفسه أنه يُقال» هل يسمع نفسه أنه يُقال له من قبل شخص آخر أو سمع نفسه أنه يقول لنفسه (المونولوج الذي يتأثر بذاته، والعودة إلى أنا صوتي، إن كان منطوقاً أو داخلياً)؟ ولأن صيغة المبني للمجهول الفرنسية غامضة هنا، هنا حيث الإنجليزية يجب أن تقرر: «أقول ما يُقال لي أن أقول، على أمل أن يأتي يوم سيتعبون فيه من التكلم معي (...). الآن أسمع نفسي يُقال لي (I Seem to Hear them Say) وأن هذا صوت ورم الذي يبدأ، وأنقل الخبر لما يستحق» (1.98). وبعد ذلك: «هذا هو من أجل تضليلي، وهذا من أجل خداعي، كي يبدو أنني أسمع نفسي أقول Till I Imagine I) (Hear Myself Saying، أنا أخيراً، ولنفسي أخيراً، ومن غير الممكن أن يكونوا هم الذين يتكلمون على هذا النحو، ومن غير الممكن إلا أن أكون أنا الذي أتكلم على هذا النحو» (1.102). وهنا أيضاً نحن الأقرب إلى ظاهراتية اللغة: لم أقدر أن أتكلم إلا لأنني أسمع وأسمع ذاتي (فالصم البكم هم بكم لكونهم صماً)، وهايدغر بعد آخرين كثرٌ، قد بين تبادلية السمع والكلام حيث السمع هو كلام من قبل والكلام هو سمع أيضاً.

وهنا لا يقوم **اللامسمى** على قلب العلامات والقيم، لكن على القطيعة والتمييز. نحن ضمن البديل الوخيم حيث إذا كان الكلام يعني السمع فإنني إذن لست سوى دمية متحركة تكرر كلام الآخرين، أو كلام شخص آخر يقول ما نقول له، متوهماً أنه هو ما يقول هذا من جهة، ومن جهة أخرى إذا كان السمع هو الكلام، فأنا في العزلة اللاكونية والشبحية، أسمع لنفسي، أتكلم كلاماً بلا جدوى ولا موضوع. أو إنني لست أنا على

الإطلاق الذي يتكلم، أو إنه لا يوجد أبداً سواي الذي يتكلم. ما اختفى في هذه القطيعة، إمكانية الرد على كلام آخر، وإذن مكاني الفريد في الحوار أيضاً. تطرح **اللامسمى** ذلك بوضوح: «أقول ما أسمع، وأسمع ما أقول (I Say what I Hear, I Hea what I say)، لا أعرف هذا أو ذاك، أو الاثنين معاً، هذا يعني الاحتمالات الثلاثة» (1.210). وتضيف الإنجليزية: Pick your Fancy، اختاروا ما يعجبكم. لكن في الواقع لا نقوم إلا بالتذبذب بين الاثنين الأولين.

ما يتخذ شكل هذيان حقيقي مؤثر في **اللامسمى**، مثل ذلك الذي يذكره الطب النفسي (الأصوات التي تتلكم في نفسي ومكاني، هذا إذا كان لدي أنا وإذا كان لدي مكان، العدو الداخلي – «ليست هذه الأصوات أصواتي، ولا هذه الأفكار أفكاري، لكنها أعداء يسكنونني» (1.101)، هو ليس سوى تشويه واضح لقانون أساسي للكلام وللشرط الإنسانين. وهذا يشبه بعض الشيء ما كان آلان (Alain) يقوله عن أسطورة إير (Er) في **جمهورية** أفلاطون، أن ما يبدو خارقاً أو مما وراء البحار، لا يقوم سوى بوصف ما يحدث كل يوم في حياتنا، والمَثل في **اللامسمى** لا يصف ظرفاً غريباً، لكنه يصف بغرابة ظرفنا. سؤال: من يتكلم؟ يعود هنا إلى سؤال: من هو المُقامق ومن هي الدمية المتحركة؟ المصطلح موجود في الكتاب (1.103).

ويمكن أن يكون بمثابة انتقال إلى النقطة الثالثة، حول علاقة الشخصيات ذات اسم إلى «أنا» للمونولوج. كان المُقامق موجوداً عند اليونان القدماء، لكن إذا كانت هذه الكلمة توازي تلك التي نستخدمها، (Eggastrimuthos)، فقد كانت تُذكر بالأحرى كما يعلمنا بلوتارك[43] (Plutarque) باسم المقامق الشهير والذي كان في زمن

(43) Plutarque, *De defectu oraculorum,* 9, 414 E,

أفلاطون أوريكلس (Euryclès). وفي **السوفسطائي**، وبصدد أطروحة فلسفية والتي ينقضها بيان بسيط عنها، يكتب أفلاطون عن أنصارها: «ليسوا بحاجة إلى إلى أن يدحضهم شخص آخر، لكن وكما يقال: ويسكن في وسطهم، العدو والمعارض وهذا الصوت الذي يُعَنفهم في عمق ذاتهم، فهم يحملونه، على مثال أوريكلس الغريب، إلى بعض الأماكن التي كانوا يذهبون إليها»[44] أي وصف أفضل لهذه الحركة المدوخة من خلالها يعدل الكلام نفسه عند بيكيت ويُنكرها بلا نهاية من قلب ذاته، والذي يتابعه برونو كليمان (Bruno Clément) إلى تصحيح البلاغة، لكنه تصحيح متجدد (مصحح أو معوج[45]، *Fancy Pick your*) فلنأت الآن إلى الشخصيات. منذ بداية **اللامسمى**، تطرح «أنا» نفسها على أنها أصلها. إنهم «دمى متحركة» (1.8) «مفوضي» (1.7)، «مخلوقاتي» (1،22) «أكباش المحرقة هؤلاء» (28.1)، «قطيعي المتهيج» (35.1)، و«حزم النشارة هذه» (173.1) ... إلخ. من اللافت للنظر أن الاسماء المذكورة لا تنتمي فقط إلى الجزأين الأولين من الثلاثية، لكن كذلك إلى أعمال سابقة (مورفي)، بما فيها تلك التي ستبقى لفترة طويلة غير منشورة، مثل **ميرسيه وكامييه** (*Mercier et Camier*) التي ظهرت في العام 1970[46]. والطابع المتعالي للسرد موجود هنا، بما أن علاقة الصوت السردي بالشخصيات التي تنتجها والتي تتخيلها، هي أحياناً موضوع اعترافات وتعليقات خارج العمل (مثل «مدام بوفاري» الشهيرة، «إنها أنا»، التي تُنسب بطريقة غير مباشرة في النهاية إلى

والذي ينكر أن العرافين كانوت على هذا النحو، في حين أن **الكتاب المقدس** اليوناني يستخدم هذه الكلمة: (I Reg. (= Sam.), 28, 7).

(44) Platon, *Sophiste*, 252 B, trad. Diès ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]).

(45) Clément, Ibid., pp. 423-424 et passim.

(46) Davies, Ibid., p. 46,
انظر: *MM*, 116.

فلوبير)[47]، تصبح هنا موضوع العمل ذاته. كان موران يتساءل أصلًا فيما إذا كان هو قد ابتكر وجود مولي، «في بعض المقاطع العقلية». «إذ إنه من كان بوسعه أن يكلمني عن مولي إن لم يكن أنا، ولمن إن لم أكن أنا الذي كان بوسعي أن أحدثها عنه؟» (M. 173) كان مالون يتشاغل عن ضجره بشكل سيء وهو يروي قصة سابوسكات الذي أصبح ماك مان، لأنني «أتساءل كيف استطعت تحمل هذا الاسم حتى الوقت الحاضر» (MM, 101).

ونجد ثانية القلب المتعدد للقيم التقليدية المضفاة على ابتكار الذاتيات الخيالية. كانت عودة الشخصيات في **الكوميديا الإنسانية** لبالزاك، تجعل من الرواية عالماً موازياً حيث يتم تناول في حكايات متنوعة، زمناً ومواقفاً وعلاقات، تكتسب سماكة: والمُقامق المتقلب المزاج، والتي تشير تغيرات اسمه إلى ذلك، يدل على أن هذه الشخصيات ليست سوى دمى متحركة أو أشباح. ووضع الروائي كخالق للكون، حيث خياله التشكيلي كان يقدر أن يسكن عدداً كبيراً من الوجوه التي كانت تغنيه، هو كذلك موضع تساؤل وشك. وضمير المتكلم أنا السردي والخالق، لن يصل إلى ما يتوقعه من الأشكال حيث يتجسد. كانت رواية **مالون يموت** تؤكد (قبل أن نتابع هذا الكلام، كما يجب، بتعليق ساخر): «إن الأشكال هي متنوعة حيث الثابت يعزى بأنه بلا شكل» (MM, 42). لكن هل لهذا العزاء مكان؟ يدل بعد ذلك الأمل على أن مع موته «سوف يكون موت مورفي وميرسييه ومولي وموران ومالون الآخر» (MM، 116)، لكن يضيف «ما لم يستمر ذلك فيما وراء القبر») مالون يموت لكن مالون يقتل أيضاً: «لأنني أريد أن أضع فيه (أي في الدفر الذي أكتب فيه) للمرة الأخيرة هؤلاء الذين دعوتهم لنجدتي،

(47) Pierre Brunel, *Le chemin de mon âme* (Paris: [s. n.], 2004), pp. 204-205.

لكن بشكل سيء، بحيث أنهم لم يفهموا، كي يموتوا في النهاية معي للراحة؟» (MM, 191). عوضاً عن أن يأكل مخلوقاته الصغيرة، كما كان غرونوس يلتهم صغاره، وكما كان مالون يحلم بفعل ذلك (MM, 96) يجب التخلص منها وصرفها:

«الآن سوف أتكلم عن نفسي، للمرة الأولى: اعتقدت أنني أحسنت صنعاً بضم نفسي إلى أكباش المحرقة هؤلاء، لقد كنت مخطأً؛ فهم لم يتكبدوا آلامي وليست آلامهم بشيء مقارنة بآلامي، فهي ليست سوى جزء صغير منها، وهو الجزء الذي كنت أعتقد أنني أقدر أن أنفصل عنه كي أتأمله. فليذهبوا الآن، هم والآخرون (...)» (1.28). فشلت الوضعنة ولم تسكن.

هل من الممكن طرد هذه البدائل منا؟ وإذا كانت مدام بوفاري هي أنا، فهل من المتوقع أن أكون أنا مدام بوفاري؟ كتب فلوبير في رسالة: «إن تسمم بوفاري جعلني أتقيأ في وعاء غرفتي. واقتحام قرطاج جلب لي آلاماً في ذراعي. – هذا من أورع الأشياء التي تقدمها لي المهنة!»[48] (من إحدى أذنينا نسمع هستيريا ميشليه، وبالأخرى نسمع الاحتكام الشكس لشخصيات بيكيت) من يحتل مكان من؟ ومن يتجسد في من؟

«هذا هو (= ماهود) الذي كان يروي لي قصصا حولي، وكان يعيش من أجلي (*in my stead*، مكاني) ويخرج عني، ويعود نحوي ويدخل فيَّ، ويرهقني بالقصص. (...) وهذا صوته الذي غالباً ودائماً ما يختلط بصوتي إلى درجة أنه أحياناً يحجبه بالكامل إلى اليوم الذي هجرني فيه حقيقة، أو أنه لم يرد هجري، لا أدري» (1.37).

---

(48) G. Flaubert, *Correspondance* (sept. 1861), éd. Bruneau, La Pléiade (Paris: [s. n.], 1991), t. III, p. 176.

والصفحة التالية تعمق هذا الهاجس، حيث صوت آخر يحتل صوتي لتوه. هل يتوسع كياني ليبتكر صوتاً آخر، وحياة أخرى أو على العكس هل يفتقر إلى أنه ليس سوى نوع من وسيط («الفم مفتوح، إنه نائم»، من أين تنبعث هذه الأكاذيب)؟ عندما ندخل بالتقمص الشعوري إلى وعي آخر، حقيقي أم خيالي، فماذا يحصل بالضبط؟ من يدخل ومن يسمح بالدخول؟ وفقاً للمثال القديم والشهير، هل تشوانغ تزو هو الذي يحلم بأن يكون فراشة أم أن الفراشة هي التي تحلم بأن تكون تشوان تزو؟ لا يكف بيكيت عن اللعب مع هذا التبادل، إلى حد انتاج عدم يقين معمم. «ماهود بذاته أوشك أن يتغلب علي أكثر من مرة. وقد كنت هو للحظة، أعرج على عكازيه» (1.49، انظر 51). والشكل الذي يتجسد فيه عديم الشكل يصبح في المقابل قوة موضعة وتجسيداً وحبساً. «هذه هي طريقة غالية على ماهود، إدخال شهادات مزعومة على أنها مستقلة تعزيزاً لوجودي التاريخي» (1.53، انظر 83). وهنا أيضاً يستند هذا الدوار الخارق على مسرحة قانون الواقع: لقد تحولت من خلال ما أحوله، ومصنوع بما أصنعه، وكُتبنا تُنتجنا على الأقل بقدر ما نحن نُنتجها (كان كل من مونتاين (Montaigne) وميشليه يقولان ذلك بشكل صريح).

على أي حال، بمجرد أن يبدأ هذا التبادل، فإننا لا نعرف أين سينتهي، سوف تنشأ منه كل الكوميديا الإنسانية والذي يفضل بيكيت أن يدعوها «السلطة الحيوانية» (1.82) (انظر. 1.84: «سوف اكتفي بها، الثديات») لأنه بمجرد أن يكون لدينا ثلاث منها فيوجد أربع منها: « كنت أعرف ذلك، قد نكون مائة عندما يلزمنا أن نكون مائة وواحد» (1.87). ما كان يبدو طريقاً نحو الذات يظهر سلباً للذات، فالخالق مخلوق والسارد مسرود. والرغبة في قتل العزلة كما يُقال قتل الجوع لا يقوم سوى بتفاقم الأمور. لا يتعلق الأمر هنا ومن خلال هذه الملاحظات، بإسناد أطروحة مستترة حول هوية أو لا هوية الصوت إلى بيكيت، لكن بتسليط الضوء على الشكوكي المعمم، الاهتزاز العميق حيث يلقي السرد المفاهيم

المتلاقاة من الراوي والشخصية. إن التفكير حول شروط إمكانية الشخصية يضع في مكانه واقع شروط الاستحالة. «يشعر بي بداخله، فيقول حينها أنا، كما لو كنت هو، أو بداخل شخص آخر فيقول حينها مورفي أو مولي لا أعرف على الإطلاق، كما لو كنت مالون» (1.195). وهنا أيضاً يوجد قلب للإشارات، ونرى وجه الظل التي كانت الرواية الكبرى للقرن التاسع عشر تبين وجهه المضيء: إن ابتكار الشخصية يذيب هويتي بدلاً من أن يوسعها، ولا توصل إلا إلى دمى متحركة بدلاً من أن تبين قوتي التشكيلية والمخيالية.

إن وجود الشخصية بالنسبة إلى بيكيت هو وجود طيفي larvaire بكل معاني هذه الكلمة. وlarva في اللاتينية تعني شبحاً وطيفاً. وكذلك قناعاً، معنى لا يزال مرادفاً للكلمة في اللغة الألمانية على خلاف الفرنسية واللغات الرومانية الأخرى. هذا هو موضوع هام لمارتن لوثر (Mar-tin Luther) فكل مخلوق هو «طيف الله»، وقناع وممثل لله ولفعله. وهناك معنى علم الحيوان والذي يعرفه الجميع (يرقان). إن شخصيات بيكيت هي أشباح: «أجل، لحسن الحظ أنني امتلكهم، هؤلاء الأشباح المتكلمون، لن امتلكهم دائماً، فينتهي بهم الأمر إلى أن يجعلوني اعتقد أنني زقزقت» (1.46 «زقزقت» بمعنى «تكلمت»، وبالإنجليزية هناك piped up، بدأت بغناء لحن). ومثلما أنهم «مفوضون» و«مخلوقات»، هم أيضاً أقنعة لأنا السردية. وشروط حياتهم (هل من الضروري التذكير بها؟) تجعلهم يسقطون أيضاً في حالة طيفية للمعنى المعتاد. بهذا العنوان الثلاثي، لا يمكن أن يكون بالنسبة إلى القارئ مكاناً يعيش فيه حياته بالوكالة، ولا يمكن لوعيهم أن يكشف عن قوام كاف كي نستطيع تعريته. في هذا الصدد، وشريطة أن يكون هذا ممكنا في سرد حديث، يعترض بيكيت في الواقع، في الأساس على مشروع ملؤه العجرفة الذي هو موضوع هذا الكتاب، وهو إفشاء سر القلوب.

والنقطة الرابعة التي بقي لنا التطرق إليها هي نقطة الوعي ووضعه. ضمن بحثها المستمر، تقدم **اللامسمى** نماذج متنوعة للوعي أو الذاتية، دون أن تستقر في أي منها. «فالفاعل» لا يظهر أبداً على أنه سند وعلى أنه مخفي أساساً (hupokeimenon)، لكن كما لو أنه يوقف قضية:

«(...) يجب أن أقول، عندما أتكلم، من يتكلم، وأن أبحث عندما أبحث عمن يبحث، وأن أبحث وهلم جراً وكذا بالنسبة إلى جميع الأشياء الأخرى التي تحدث لي والتي يجب أن أجد لها شخصاً ما، لأن الأحداث التي تحدث بحاجة إلى أحد ما لتحدث له، ويجب على أحد ما أن يوقفها (Someone Must Stop Them)» (1.173-174).

غير أننا هل نقدر أن نوقف هذا الضجيج المستمر للصوت واللغة؟ تستخدم نهاية **اللامسمى** بشكل صريح هذه الأشكال المتنوعة للوعي، لهذا الوعي غير المسمى والمختصر على واقع السمع والكلام وهو يقول أنا (انظر 1.92). وأول واقع لهذا الوعي هو مجرد «حاجز» (في الإنجليزية تقسيم (Partition)) سطح للفصل والعبور:

«سأكون قد قلت من أكون، وسأكون قد سمعت ذلك، لكن ليس بأذني سأكون قد سمعت ذلك، وسأكون قد قلت ذلك، لكن ليس بلساني سأكون قد قلت ذلك، سأكون قد سمعت ذلك خارج نفسي، ثم على الفور داخلها (الإنجليزية تقلب وتعكس: *I 'll Have Said it Inside me, then in the Same Breath Outside Me*، سأكون قد قلت ذلك داخل نفسي ثم في الوقت نفسه خارجها)، لربما هذا ما أشعر به، أن يوجد ثمة خارج وداخل وأنا في الوسط، وربما أكون هذا ما أنا عليه، الشيء الذي يقسم العالم إلى قسمين، من جهة الخارج ومن جهة أخرى الداخل، ربما يكون رقيقاً مثل شفرة سكين، وأنا لست من هذا الجانب ولا من ذاك الجانب الآخر، فأنا في الوسط، ولدي وجهان وليس لدي ثمة ثخانة (*No Thickness*)، ربما هذا ما أشعر به، أشعر بنفسي اهتز،

وأنا طبلة، من جهة إنها الجمجمة (العقل (*The Mind*)) ومن جهة أخرى إنه العالم، وأنا لست من هذا الأول ولا من ذاك الآخر» (1.60).

هذا الوعي السطحي بالمعنى الدقيق لا يمكن أنى يُدعى ذاتية: فهو مكان عبور بحت، من خلال فعل قول أنا، بين ثمة خارج وثمة داخل ليس هو عليه. إن قول أنا، من أجل أن نكون قد سمعناها، تشكل تفرداً ينظم الفضاء في منطقتين، وحركة العبور المستمرة للكلام فيما بيننا. لا يمكن لهذا التقسيم أن يحول إلى موصوف كما لو أنه الأنا. فهو وظيفي بحت. والانزلاق من الفرنسية إلى الإنجليزية (من السمع إلى القول، ومن الخارج إلى الداخل) يدعونا إلى الاحتفاظ بالاثنتين معا (لأن هذه الترجمة ملهمة)؛ ولمرة واحدة إن تبادل القول والسمع معترف به، ونقطة البداية ليست سوى الحدث التقاسم: ولا يوجد في الخارج ولا في الداخلي لكن في الحاجز الذي يفصل بينهما. وكون هذا النموذج قد نُقص على الفور فذلك يشكل جزءاً من مقامق **اللامسمى.**

هذا النموذج يثير على الفور مسألة: هل يترك على حاله العبور المستمر للاشخصي للكلمات وضجيجها من الداخل إلى الخارج ومن الخارج إلى الداخل، ما يعبر من خلال الحاجز أو الطبلة الأذن ودون تغيير؟ هذا السؤال كان قد طُرح بوضوح أعلاه: «لماذا يتكلمون معي على هذا النحو؟ لربما تتغير بعض الأشياء وهي تعبرني، الأشياء الهامة، وغير ذلك لا يقدرون على شيء» (1.98، وفي اللغة الإنجليزية تحذف «الأشياء الهامة»). وإذا كان هذا هو الحال، وإذا كان سطح الفاصل لا يشكل مبادلاً بل محولاً، إذا كان يوجد تحويل فلن يكون إلا تشويهاً لما يحدث، وسيبدأ حينها السطح بالثخانة وباتخاذ بعض الصلابة. وهذا من المؤكد بالنسبة إلى بيكيت فعل التشويه، وسوء السمع وسوء الفهم وسوء الكلام وسوء اعادة الكلام الذي يمكنه جعل أنا فاعلاً. وضعت نفسي في تشويش لتداول المعنى. فلنستعد الأسلوب القديم لمعركة الروح -Psy)

(chomachie الأساسي بالنسبة إلى المونولوج المسرحي أو الروحي، حيث تتم مخاطبة شيئاً من الذات، كمَلَكة وعشق أو فضيلة، كانت **اللامسمى** تقدم أعلاه المناجاة التالية: «عدم قدرتي على الاستيعاب، وملكة النسيان عندي (*My Genius For Forgetting*)، لقد أساؤوا تقديرهما. عزيزي عدم الفهم، لك، سينبغي أن أكون أنا، في النهاية» (1.63، انظر 1.78). أن نجعل من أنفسنا أكثر حمقاً مما نحن عليه، وأن ننفذ الأوامر حرفياً بطريقة عبثية (وليس «إضراب الدِّقة» سوى شكل من هذه الأشكال) هو في النهاية قوة المقاومة في العالم التجريبي والتأكيد على الذات بالنسبة إلى هؤلاء الذين هم مثل السجناء، قلما يملكون قوة أخرى رهن إشارتهم. للعثور على الأنا، سينبغي، كما سيقال فيما بعد، «الحث عند الحاجة على هذا الضغط حتى لانواجه سوى صم ضعيف العقل بشكل استثنائي، لا يسمع شيئاً مما يقول، لا قبل ولا بعد فوات الأوان، ولا يفهم منه شيئاً بالورب، إلا الحد الأدنى» (1.72).

بعد عدة صفحات من النموذج الأول المدروس منذ قليل، يُعرض في صفحة مذهلة، تحولاً عنه يشكل منه مرجعاً صريحاً: «الكلمات موجودة في كل مكان، في داخلي وخارجي، هذا إذاً، منذ قليل لم يكن لدي ثخانة، إنني أسمعهم، ولست بحاجة لأن أسمعهم، ولست بحاجة إلى رأس، من المستحيل إيقافهم، ومن المستحيل إيقافي، إنني من كلمات، إنني مصنوع من كلمات» (1.166)، وكل الكون معي. هنا، انشق الحاجز، وينتابنا نوع من النشوة المرعبة، حيث تمتد أنا غير محددة «غبار الفعل» (*Dust Of Words*) إلى أبعاد كل شيء:

«كل الكون هنا، معي، إنني الهواء والجدران والحجز، كل شيء يستسلم وينفتح وينحرف وينحسر، ندائف، إنني جميع هذه الندائف، المتقاطعة والمتحدة والمنفصلة، حيثما أذهب أجد نفسي، واستسلم وأذهب نحو نفسي وأتي منها، لا شيء على الإطلاق سوى أنا، جزء مني

مستعاد وضائع وناقص، كلمات، إنني جميع هذه الكلمات» (1.166)

سيعقب هذا الامتداد الغنائي في الصفحة الوحيدة حيث يُسمع أسلوبياً، مثل صدى **الأمواج** لفيرجينيا وولف، ما يُشتبه في أنه تناقض. لكن هذه اللحظة للانتشار الغنائي وانحلاله، وغير المتوقعة بالتأكيد هنا، ولا شيء يسمع باعتبارها الكلمة الأخيرة للكتاب، حيث الأنا المتفجرة في كل شيء، تجد نفسها ثانية في كل مكان أيضاً، مثلما يفترض في الواقع في عصر النهضة أو في المذهب الرومانسي الألماني، أنها اكتسبت شيئاً من الصلابة[49].

والنموذج التالي هو بالنسبة إلينا شديد الأهمية، بما أنه يعلن عن إمكانية المونولوج الداخلي كما لو أنه صادر عن ثمة أنا صلبة. ويظهر كبرنامج منهجي مبني على «أحكام» و«قرارات». عذراً للاستشهاد الطويل الهام:

«وعلى افتراض من الآن وعلى وجه الخصوص أن الشيء المقال والمسموع هما من المصدر ذاته، مع تجنب الشك بإمكانية افتراض أي شيء كان. إن تحديد موقع هذا المصدر في داخلي، دون تحديد أين، حيث لا يوجد إتقان، إذ إن هذا أفضل النسبة إلى وعي الأطراف الثالثة وبطريقة أكثر عمومية بقليل، للعالم الخارجي (...). إن اعتباري عديم الذمة والفطنة بالنسبة إلى هذا الموجود، وبأي شكل من الأشكال بغض النظر عن أي منها، بدون إتقان، هذا الذي للحظة تريد هذه القصة أن تكون قصته، من الأولى تقديم جسد لي ومن الأولى كذلك أن أنتحل عقلاً (*Mind*). والحديث عن عالم لي، المعروف أيضاً بداخلي (Some-times Referred to as the Inner) دون خنقي. عدم الشك بأي شيء، وعدم البحث عن أي شيء، الاستفادة من الروح والثخانة (Substan-

(49) يوجد بعد ذلك نص مختلف عن حلم اليقظة هذا، حيث «التماوج الكبير (للصمت) يرتقع نحوي، واتصبب عرقاً منه»، لكن «هذا ليس أنا (...) فأنا لست في الخارج أنا في الداخل» (1.206).

tiality)، الجديدتين تماماً، للتخلي عن التخلي الوحيد الممكن في الداخل. وأخيراً اتخذت هذه القرارات وكذلك غيرها، للاستمرار بهدوء كما في الماضي» (1.172-173).

يصبح الحاجز ثخانة وجوهرية، وأنا الصوت الذي يتكلم والذي يسمع ذاته بذاته بصمت (انظر، 1.203)، أنا في داخلي وفي بيتي، في عالم داخلي وخاص، هو لي، ونحن نصل بالحركة ذاتها إلى أنا الجوهرية وإلى المونولوج الداخلي. ودليل قراءة يُعرض لنا في الوقت ذاته (واحد من بين الآخرين في **اللامسمى**) يحول مجموع السرد إلى مونولوج داخلي. تتشكل السريرة لا بل الذاتية من الفم إلى الأذن. فإذا كنت أستمع لنفسي، فأنا موجود. ويكفي من فم إلى أذن داخلية، وهذا ما يدعوه آباء الكنيسة فم القلب وأذنه، لكن اللذان كان دورهما سماع الله واجابته، وليس بداية المحادثة مع الذات. وأخيراً يصبح ضمير المتكلم أنا شخصية، تقدم لنا مونولوجها الداخلي. «الآن إنه أنا الذي يسرد خطاباً طويلاً (Now it's I The Orator)، ولقد غادر المحاصرون، إنني سيد السفينة» (1.176). هذه الإرادوية ذاتها التي من خلالها تصبح أنا داخلاً، أي مكاناً وذاتية محددة، تعود فيما بعد: «لو كنت أقدر أن أحبس نفسي، سأحبس نفسي بسرعة، لن يكون هذا أنا، سأصنع بسرعة مكاناً، لن يكون مكاني (...)، سأجعله مكاني، وسأضع نفسي فيه، وسأضع شخصاً ما فيه، سأجد شخصاً ما وسأضع نفسي فيه، وسأقول إنه أنا، ربما سيحتفظ بي» (1.190) وحينها: «لن يكون علي سوى الكلام، وسيكون سهلاً، وسيكون عندي أمور تُقال، سأتكلم عن نفسي وعن حياتي، سأجعلها جيدة، سأعرف من يتحدث وحول ماذا وسأعرف أين أنا».

ولأن **اللامسمى** تطرح بالذات شروط إمكانية المونولوج الداخلي وتبنيها على هذا النحو (كما في البرنامج أو بطريقة الاستخدام المستشهد بها أعلاه) فإن وضعها غير قابل للبت. فالذي يجعل من نفسه شخصية،

بقرار من ارادته، هل يكون شخصية؟ إذ إنه افشاء سر القلوب، في قلب الرواية الحديثة، تماما مثل الأسد في كتب الحيوانات في العصور الوسطى (صور إله مختبئ) الذي يمحو بذنبه أثار مروره، ولا يقدر أن يتم ويستمر إلا بشرط حجب شروط إمكانيته الخاصة، الفرضية التي تؤسس هذا النمط من الخيال هي بذاتها خيال – كنا نملك الإدراك القلبي الحس الإلهي. يحمل الصوت السردي لرواية الإدراك القلبي الحسي في طياته، ومثل مقامق **السفسطائي** لأفلاطون، حجته الداحضة الخاصة به؛ ويضع بيكيت في قلب كتابته هذا التناقض الذاتي أو هذا الدحض الذاتي. هذا هو أحد معاني الكلمة الإنجليزية Bull وعلى وجه الخصوص *Irish Bull*: اقتراح يناقض ذاته بذاته أو يعرض عدم تماسك لا يدركه المتكلم[50]. وهنا أيضاً لا يتعلق الأمر ببناء عالم خارق ولا صناعة أنماط من كلام غريبة تماماً عن هؤلاء الذين نستخدمهم، لكن بتعري إمكانية مشتركة للرواية في هذه الحالة.

غير أنه، ومثلما أن نقد الانحطاط هو بالتعريف مأخوذ بذاته في هذا الانحطاط (كان نيتشه يسلط الضوء على ذلك)، فإن نقد المقامق هو بذاته مقامق، وعرض العالم الخاص للمونولوج الداخلي هو في حد ذاته على شكل مونولوج داخلي مختصراً على نقاء جوهره. كي ننشر الغصن الذي نجلس عليه، يجب أن نكون جالسين عليه بثبات. إن نقد الرواية وشخصياتها من قبل بول فاليري هو أقل قوة بكثير من نقد صاموئيل بيكيت (الذي ينضم إليه في كثير من النقاط)، لأن النقد ليس للروايه ذاتها. يصل المونولوج الداخلي في **اللامسمى** إلى شكله الصافي من أجل تنقيبه. بصدد المونولوج الأخير لـ **يوليسيس** (Ulysse) لجويس، مونولوج مولي، تشير

---

(50) انظر الفصل في الكتاب الجميل لـ: C. Ricks, *Beckett's Dying Words* (Oxford: [n. pb.], 1993), pp. 152 sq.,

فهو يبدأ بمثال *M.* 152: «أمامي الحساء الذي لم يكن يتصاعد منه الدخان. هل كان يتصاعد منه الدخان أبداً؟».

د. كوهن بحق أنه يتغلب على أحد ثغرات النوع، من الضروري بالنسبة إلى المتكلم، إذا كان يفعل بذاته ويتنقل ويحاور الغير، أن يصف ما يفعل وما يُقال له... إلخ. كتبت جويس «يعارض الحركات غير المنتظمة لعقل مولي مع الثبات الكلي تقريباً الذي يرغم جسده عليه». هذا المونولوج داخلي أيضاً «بما أنه يتجه نحو أحداث العالم الداخلي ويخضع لها»، والوعي ليس في مكان آخر إلا في ذاته: لديه في ذاته مركزه وأصله الخاص، بدرجة كثافة من الصعب تجاوزها»[51].

وهذا ما يحدث في **اللامسمى**، باستثناء ما هو حاسم أن كل مركز يختفي. «ليس هناك شيء نفعله، لا شيء محدد نفعله، ولا شيء مجدٍ نفعله» (1.163، انظر 1.165)، ما عدا رواية **قصص** هي قصص وليست قصصاً، هي «أي شيء». من المونولوج الدارمي، يحتفظ بيكيت في **اللامسمى** بالشفوية والإيقاع وأسلوب لفظ الجمل لكن كان المونولوج في المسرح يحتل مكاناً في اللحظات الحرجة (مثل المونولوجات الداخلية الطويلة قليلًا في روايات القرن التاسع عشر، باستثناء ستاندال). من أكون؟ ماذا أفعل؟ ماذا سأصبح أو أقدر أن أصبح؟ كانت هذه الأسئلة المفصلة. هنا، مثلما أن شيئاً لا يبدأ ولا ينتهي، مثل أن شيئاً لا يُقرر ولا يقدر أن يُقرر، في العكس المستمر للفرضيات، والحالة النقدية للكلام تتعلق بواقع أنه لا يوجد أزمة ولا لحظات حرجة حيث شيء ما قد ينقطع، حتى فيما لو حلمنا بذلك، فسوف يكُذب على الفور. كل شيء قابل للمراجعة والدحض وللاستدارة. هل أنا؟ هل أنا الذي أتكلم؟ هل ثمة شيء مثلي؟ نفكر في دوار الفرضيات الأخيرة لـ **بارمنيدس** (*Parménide*) لأفلاطون، عندما نفترض أن الواحد لا يوجد: كل شيء يذوب بلا نهاية.

إذا كان يوجد في **مالون يموت** فراغات بيض وانقطاع في الكلام، كما

---

(51) Cohn, Ibid., pp. 251-252.

عندما يفقد مالون قلمه الرصاص (MM, 88)، فإن **اللامسمى** هي أميل إلى الفيض والاسترسال لا شيء يقاطعها (حتى فيما لو تغير إيقاعها)[52]، ولا حتى غيابات» أو نوم المتكلم (137-1.136). كما كانت الروح الديكارتية تفكر دائماً أن ضمير المتكلم أنا يتكلم دائماً. وهذا أيضاً مظهر للمونولوج البحت. والشيء الوحيد والفريد الذي لا رجعة فيه هو حركة الكلام. كانت **مالون يموت** تؤكد أن: «(...) من انتظر بشكل كاف سينتظر دوماً، وبعد مرور مدة ما لا يمكن أن يحدث شيء ما، ولا أن يأتي أحد، ولا أن يحدث شيء آخر سوى الانتظار المعروف عبثي» (MM, 126).

تستعيد **اللامسمى** الشكل ذاته: «لأن من كان عليه أن يستمع سيستمع دائماً، وليعلم أنه لن يسمع شيئاً على الإطلاق أو أنه يجهله. بعبارة أخرى (...) بمجرد أن ينقطع الصمت فلن يكون تاماً أبداً» ، (انظر 139-1.132). لأن هذه الإهانة الطويلة للصمت الذي يغرق فيه كل شخص» (الإنجليزي، 1، 148، *This Long sin Against the Silence that Enfolds us*، هذه الخطيئة الطويلة ضد الصمت التي تغلفنا) لا يمكن أن يكفر عنها إلا من خلال الكلام أو صمت يشرف على الكلام، لا يقودنا إليه إلا الكلام وحده.

إن المونولوج المعلق في **اللامسمى** هو الذي يقول الألم في الوقت ذاته، وهو في انتظار دائم لمجيئه مثل كلام خاص به، وبفضله نستطيع أن ننتهي منه ونصمت (وفعل السكوت، فعل الصمت حقاً يفرض أن يكون أنا الذي أتكلم كلاماً يكون فعلي الخاص). هذه سريرة معلقة أيضاً والتعريض المستحيل للأنا، ولا يتوصل أبداً أن يقول لنفسه ويمسكها باستمرار لكنه لو توصل إلى قول أنا وألا يقول إلا أنا، فسيكون الفراغ والغياب – نقد ذاتي للذاتية ونقد حديث للحداثة. لكن يبقى أن الكلام يتحدث.

---

(52) *La Gedankenflucht* تسرب الأفكار أو تدفقها التي كان بيكيت يسخر منها في: B., *Dream of Fair to Middling Women*, p. 45, هي هنا محققة.

الثبت التعريفي

إرشادات مسرحية (Didascalies): والكلمة مشتقة من الكلمة اليونانية didascalia والتي تعني التعليم والتثقيف، ويقال أيضاً الإرشادات المسرحية أو التوجيهات المسرحية، وعادة ما يكتب هذه الإرشادات المؤلف المسرحي في النص ليستفيد منها الممثل أو المخرج، وهي تتضمن مجموعة من المعطيات تتعلق بحالة الشخصيات والفضاء الدرامي وصولًا إلى الموسيقى والاكسسوارات... أصبحت الإرشادات المسرحية ميزة أساسية للمسرح الحديث.

أنوميا واللامعارية (Anomie): وهو مفهوم أساسي في علم الاجتماع ويعني غياب القانون الثابت وقد ابتكر المصطلح عالم الاجتماع إميل دوركهايم وهو عكس الغيرية فالأنوميا تبرز فكرة الفردية والأنانية وتؤدي إلى مجتمع فوضوي تعم فيه الأنانية وترتفع فيه نسبة الجريمة والانتحار في ظل غياب القاعدة أو المعيار أو القانون.

أنيما وأنيموس (animus et anima): تعود تسمية animus et anima إلى الطبيب النفسي السويسري كارل غوستاف جونغ (Carl Gustav Jung)، ويقصد بالأنيما النمط الأولي الأنثوي لدى الرجل

وبالأنيموس النمط الذكري الأولي لدى المرآة، فالرجل والمرأة يكتسب أحدهما من الأخر الأنوثة والذكورة وبفضل الأنيما والأنيموس يصبحان أكثر قدرة على تفهم بعضهما البعض.

تأويلية (herméneutique): أو الهرمينوطيقا، والمصطلح مشتق عن الكلمة اليونانية (Hermeneuein) ويعني كشف الغموض والإظهار والتبيين والترجمة والتفسير. وتترجم بالتأويلية أو فن التأويل وذلك لتمييزها عن التأويل (interprétation) والكلمة تعني تفسير النص وفهمه. وكان أرسطو أول من استخدم هذا المصطلح في كتابة الأرغون كجزء من أجزاء المنطق. اُستخدم المصطلح بدايةً لتفسير النصوص الدينية والكتابات اللاهوتية في العصور الوسطى للإشارة إلى القواعد التي يجب أن يتبناها المفسر، ثم عاد المصطلح ليتجاوز تفسير النص الديني ليشمل النصوص جميعها، وقد طبع أول كتاب باسم (الهرمينوطيقا) عام 1654 ومؤلفه (دان هاور). وفي أواخر القرن التاسع عشر أصبح التفسير يشمل سائر المواقف والسلوك الإنساني فكان له تأثير على الكثير من العلوم ومجالات المعرفة.

تعليق الحكم (Epokhé): عملية معرفية يعلق فيها الشخص الأحكام وخصوصاً تلك المتعلقة بالاستنتاجات، فهو يعتمد على انتظار جميع الحقائق قبل اتخاذ القرار. وتعليق الحكم هو نقيض الحكم السابق لأوانه فيجب التخلص من الأحكام المسبقة بغية الوصول إلى الحقيقة. يرتبط تعليق الحكم بالشكوكية المنهجية منهج نظرية ديكارت.

تقعير (Mise en abîme): وتعني «كل عمل يظهر داخل عمل أخر (مثال: الحكاية في الحكاية والشريط في الشريط ولوحة مرسومة في لوحة... إلخ. وتستخدم تقنية التقعير في المسرح والرواية والسينما والصورة الأكثر شهرة للتقعير هي صورة البقرة الضاحكة المطبوعة على أغلاف الجبنة

الشهيرة حيث تمثل صورة بقرة توجد داخل حلقة أذنها صورة البقرة ذاتها، وتقدم مسرحية المريض الوهمي لموليير أمثلة عديدة عن هذه التقنية حيث تتكرر الأحداث ذاتها مع الشخصيات بطريقة كوميدية وثمة روايات عديدة تعتمد هذه التقنية. ترتبط هذه التقنية عند الكثير من النقاد باسم أندريه جيد فقد استخدم أندريه جيد التقنية في روايته **مزيفو العملة** حينما جعل شخصية من شخصيات الرواية تكتب قصة تحمل عنوان الرواية ذاتها وهذه التقنية هي التي جعلت منه المؤسس الفعلي للرواية الحديثة. غير أن الأدب العربي وخصوصاً مع كتاب **كليلة ودمنة** و**ألف ليلة وليلة** كان يستخدم هذه التقنية.

سفسطة (Sophisme): والسفسطة تعني المغالطة والخداع والتضليل، ونشأت بداية كاتجاه فكري في العهد اليوناني القديم في القرن الخامس قبل الميلاد وكانت تعني تعلم البلاغة وفن الاقناع والمجادلة بهدف إفحام الخصم أو إسكاته وذلك عن طريق التلاعب بالألفاظ لطمس الحقائق. وهي كل كلام فيه تمويه للحقائق وفساد في المنطق وتضليل دون الالتزام بالحق والفضيلة.

ظاهراتية (Phénoménologie): الظاهراتية أو الفينومينولوجيا نهج فلسفي أسسه إدموند هوسرل (1859-1938) كانت بدايتها مع هيغل وقد تأثر بها فلاسفة عدة من أمثال هايدغر وسارتر وبونتي وريكو. وتعني الظاهراتية «دراسة الظواهر» والفلسفة الظاهراتية تؤكد على المبدأ المثالي الذاتي كما صرح هوسرل «إننا نريد العود إلى الأشياء ذاتها». فهي تقوم على أساس دراسة معطيات الوعي بالاعتماد على تحليل الظاهرة، وتبغي الوصول إلى الواقع الدلالي المتجسد داخل الوعي الفردي عن طريق تفسير الظواهر الملحقة به. وهي تعتمد على اكتساب المعرفة بالعلم وليس على المدركات الحسية.

غنوصية (Gnose): كلمة يونانية وتعني المعرفة وهو تيار ومذهب فكري باطني، أساسها وثني لكنها اتخذت طوراً جديداً مع ظهور المسيحية، تستند الغنوصية على مبدأ التعارض بين الروح والمادة، الروح الخيرة في مواجهة الجسد الشرير وقد أضفت على العلم اللاهوتي استخدام المنطق فهي قد أسست علم اللاهوت، وهي ترى أن الخلاص يكمن في معرفة الأسرار الخفية وأصل الروح فالروح وحدها هي التي تملك المعرفة. «إننا نريد العود إلى الأشياء ذاتها».

مانوية (Manichésiem): حركة دينية أسسها ماني بن فانك المولود في بابل وذلك في سنة 216 ميلادية وكان قد ادعى النبوة، وتُعد المانوية من أخطر البدع التي تعرضت لها المسيحية، وتقوم على معتقد أن العالم مركب من عنصرين النور والظلمة والخير والشير.

مسرحة (Théatralité): والمصطلح مشتق من صفة مسرحي (Teatralnost) بالروسية وأول من استخدم هذا المصطلح المسرحيّ الروسيّ نيقولاي إيفرينوف (N. Evreinoff) في العام 1922، وذلك للدلالة على ماهيّة المسرح وما يُشكِّل جوهره وكل ما له خصوصية مسرحية سواء بالنص أم بالعرض، ويترجم المصطلح أيضاً بالتمسرح.

ثبت المصطلحات

Opérativité	إجرائية
Spécialité	اختصاص
Spécialisme	اختصاصية
Cardiognosie	ادراك قلبي حسي
Volontarisme	إرادوية
Didascalies	إرشادات مسرحية
Introspection	استبطان
Arraisonnement	استعقال
Ellipse	اضمار
Absoluité	إطلاقية
Affectivité	انفعاليّة
animos anima	أنيما وأنيموس
Herméneutique	تأويلية
Intrusion de la conscience	تدخل في الوعي
Polyphonique	تعددية صوتية
Empathie	تقمص شعوري
Oxymorique	تناقض ظاهري
Proleptique	توقعية
Essentialité	جوهرية
Perspicacité	حدة الذهن/ ألمعية
Intime	حميم
Intimité	حميميّة
Polylogue	حوار متعدد

Illusionnisme	خداعية
Fil conducteur	خيط ناظم بين الأحداث
Pulvérisation	سحق
Intériorité	سريرة
Sophisme	سفسطة
Behaviourisme	سلوكانية
Oralité	شفهية
Phénoménologie	ظاهراتية
Indécibalité	عدم القدرة على البت
Gnose	غنوصية/ معرفة روحية
Indecidable	غير قابل للبت
Indicibe	غير قابل للقول
Inarticulé	غير منطوق
Discernement de l'esprit	فطنة العقول
Dramaturgie	فن المسرحة
Immédiateté	فورية
Omnipotence	قدرة كلية
Omnisignifiance	كلية إدلالية
Anomie	لا معيارية
Inarticulable	لا ينطق به
Idiolecte	لغة فردية/ تعبير اصطلاحي
Manichéisme	مانوية
Onomatopée	محاكاة صوتية
Théâtralité	مسرحة/ تمسرح
Présciene	معرفة سبقية
Omniscience	معرفة كلية
Aporie	معضلة منطقية
Chiasme	مقابلة عكسية
Ventriloque	مقامق
Ventriloquie	مقمقة
Aparté	مناجاة
Soliloque	مناجاة الذات
Homiletique	وعظي

الفهرس